

Die wye wêreld in
'n Onderzoek na landskap en identiteitskonstruksie
in Suid-Afrikaanse en Nederlandse prenteboeke

deur
Janienke Dorothea van Zyl

*Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes
vir die graad Magister in Visuele Kunste aan die Departement
van Visuele Kunste, Universiteit van Stellenbosch*



Studieleier: Karlien de Villiers
Fakulteit Lettere en Wysbegeerte
Departement van Visuele Kunste

Desember 2011

VERKLARING

Deur hierdie tesis/proefskrif elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit van Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Desember 2011

OPSOMMING

Die hipotese in hierdie studie is dat literêre teorie en ander teorieë rakende ruimte en landskap, asook identiteitskonstruksie, nie net van toepassing is op geskrewe tekste nie, maar ook op visuele tekste. Om dit te bewys, is die relevante teorieë toegepas in die analise van vier gekose Afrikaanse en Nederlandse prenteboeke, asook van my eie prenteboek as praktiese komponent van dié Magisterstudie.

Ruimte, wat getransformeer word tot landskap wanneer waarneming oorgaan in gewaarwording, hang op verskillende maniere saam met identiteitskonstruksie in tekste, onder andere deurdat 'n verandering in ruimte ook 'n verandering in identiteit tot gevolg het. Hoewel sosiale identiteit (hoe ander 'n individu of groep sien) belangrik is, kan dit lei tot stereotipering. Daarteenoor lig 'n fokus op self-identiteit (hoe individue hulself sien) uit dat kinders, net soos volwassenes, as individue gesien moet word met 'n wye verskeidenheid belangstellings en smake. Ruimte, landskap en identiteitskonstruksie is belangrike betekenisdraers in narratiewe – nie alleen in literatuur vir volwassenes nie, maar ook in prenteboeke, waar dit in beide die geskrewe teks én in die illustrasies 'n rol kan speel om ekstra diepte en dimensie te verleen. Die illustrasies staan meestal in 'n komplementêre verhouding tot die woorde deurdat dit bydra tot betekenisverruiming, maar dit kan ook kontrapuntale of selfs teenstrydige boodskappe oordra. Die ontginning van hierdie tipe aspekte sluit aan by die feit dat heelwat Suid-Afrikaanse én Nederlandse skrywers en illustreerders meen dat 'n werklik suksesvolle kinderboek deur beide kinders en volwassenes geniet kan word.

Uit die ondersoek blyk dat die analise van prenteboeke aan die hand van teorieë oor landskap en identiteit kan lei tot die uitlig van dieper betekenis, wat die letterkundige waarde van prenteboeke bevestig. Illustrasies het hierby nie bloot 'n estetiese funksie as aanvulling tot die geskrewe teks nie, maar kan beskou word as volwaardige draers van betekenis wat 'n waardevolle ekstra dimensie aan prenteboeke verleen.

SUMMARY

The hypothesis of this study is that literary theory and theories concerning space, landscape and the construction of identity, are not only applicable to written texts, but also to visual texts. To prove this, the relevant theories were applied in the analyses of four selected Afrikaans and Dutch picture books, as well as to my own picture book, the practical component of this MA study.

Space, which is transformed into landscape when observation becomes perception, interacts with the construction of identity in texts in different ways, inter alia because changes regarding space lead to changes regarding identity. Although social identity (how others see us) is important, it can lead to stereotyping, while a focus on self-identity (how we see ourselves) is conducive in treating children as individuals – as is done regarding adults – with a wide variety of interests and inclinations. Space, landscape and the construction of identity are important vehicles to convey meaning in narratives – not only in literature for adults, but also in picture books, where it can play a role in both written text and illustrations to bring extra depth and dimension. Illustrations are most frequently in a complementary relationship with words because they activate additional meaning, but it can also convey messages in a contrapuntal or even contradictory manner. The utilization of these aspects links with the fact that many South African and Dutch writers and illustrators are of the opinion that both children and adults enjoy really successful children's books.

This study indicates that the use of theories on landscape and identity in the analyses of picture books can lead to the discovery of deeper meanings, which show the literary merit of the texts. In this regard, illustrations should not be regarded as having only an aesthetic, supplementary function, but should be appreciated as an equal partner in conveying meaning, which gives an extra dimension to picture books.

ERKENNING

Ek wil graag die volgende persone bedank:

My studieleier, Karlien de Villiers vir al haar raad en bystand met my navorsing en prakties.

My man, Izak, wat my altyd aangemoedig het om my beste te lewer.

My ma, Dorothea, vir al haar liefde en ondersteuning.

My pa, Wium, vir sy belangstelling in my onderwerp.

My goeie vriendin, Hesti, wat dikwels as klankbord vir my idees gedien het.

My goeie vriend, Wessel, wat sy gallery vir my beskikbaar gestel het en my prenteboek pragtig gebind het.

Piet Grobler, wat my in die eerste plek geïnspireer het om op prenteboeke te fokus.
My ander vriende en familie wat my ondersteun het.

Die wye wêreld in: 'n ondersoek na landskap en identiteitskonstruksie in Suid-Afrikaanse en Nederlandse prenteboeke

1.	Inleiding: Probleemstelling en definisies	
2.	Die verhouding tussen landskap en identiteitskonstruksie	
2.1	Ruimte en landskap	9
2.2	Landskap, narratologie, fokalisasie en identiteitskonstruksie	12
2.3	Self-identiteit en sosiale identiteit	16
2.4	Die transformasie van ruimte tot landskap	19
3.	Volwassenes se opvattinge oor kinderboeke	
3.1	Die verhouding tussen woord en beeld in prenteboeke	22
3.2	Die invloed van kultuur op kinderboeke	25
3.3	Die kindbeeld in Afrikaanse en Nederlandse prenteboeke	32
3.4	Opvattinge oor kinders se verwagtinge en voorkeure	36
4.	Enkele Nederlandse en Afrikaanse prenteboeke	
4.1	Inleidend	49
4.2	<i>Die Prinses van die Afrikavlaktes</i> – Alana Bailey: Illustrasies deur Emily Bornhoff	51
4.3	<i>Vlieg, arend, vlieg hoog!</i> – Oorvertelling Christopher Gregorowski Illustrasies deur Niki Daly	64
4.4	<i>De Schepping</i> – Bart Moeyaert Illustrasies deur Wolf Erlbruch	78
4.5	<i>De muzikant en het meisje</i> – Rita Verschuur Illustrasies deur Marit Törnqvist	90
4.6	<i>Protea</i> – Landskap en identiteit (praktiese komponent)	99
4.7	Vergelyking van die geselekteerde prenteboeke	113
5.	Ten slotte: Samevatting en gevolgtrekking	120
6.	Bronnelys	

1. INLEIDING: PROBLEEMSTELLING EN DEFINISIES

Meer as 2000 jaar gelede het Horatius reeds klem gelê op die verhouding tussen woord en beeld met die frase “ut pictura poesis”, wat beteken: soos in die skilderkuns, so ook in die digkuns (Philip 1993:15). Marilet Sienaert (in Philip 1993:16) motiveer hierdie konsep soos volg:

Although a textual image is a linguistic phenomenon, and a pictorial image is an arrangement of pigment on a surface, both are constructs of one and the same imaginative activity.

Woord- en beeldgebruik gaan met dieselfde denkprosesse gepaard, deurdat beide vorme 'n mens se gedagtes sigbaar maak vir ander. Breyten Breytenbach (in Philip 1993:67-68) brei verder hierop uit:

Painting was called wu-sheng-shih in Chinese, meaning ‘silent poetry’. Poetry, painting – the one as prolongation of the other, as a metamorphosis, as an infusion. Wordthings and imagethings both trace the stilled movements of the eye or the hand and thus of the mind.

Woord én beeld dien met ander woorde as medium om idees en waarnemings aan ander te kommunikeer. Uit die onderskeie aanhalings kan afgelei word dat Horatius se woorde “ut pictura poesis” inderdaad steeds van toepassing is in die 21ste eeu. Op grond hiervan kan die hipotese gestel word dat wat geld vir geskrewe tekste ook kan geld vir visuele tekste, soos byvoorbeeld skilderye en prenteboeke.

Daar is, in aansluiting hierby, reeds in talle studies bewys dat die teorieë wat geformuleer is rondom landskap en identiteit, selfs in velde soos die psigologiese fenomenologie¹ (Erwin Straus aangehaal in Bruwer 2003:25), ook van toepassing is op geskrewe literêre tekste. Die hipotese van hierdie studie is dat dié teorieë

¹ Die fenomenologiese literatuurstudie is “een filosofische stroming waarvan Husserl, Heidegger, Sartre en Merleau-Ponty de belangrijkste vertegenwoordigers zijn. Eerder dan om een leer gaat het in de fenomenologie om een nieuwe benaderingswijze. De verschillende filosofen reageren tegen het reductionisme dat vanuit de positieve wetenschappen de menswetenschappen binnendringt. Vandaar Husserls belangrijke eis ‘zu den Sachen’. Via de fenomenologische reductie, d.i. het tussen haakjes plaatsen van de psycho-fysische werkelijkheid om zich als een neutraal observator op te stellen, beoogt hij een zekere objectiviteit. Kenmerkend is verder het geloof dat men met het bewustzijn kan doordringen tot de essentie van de verschijnselen (eidetische reductie). Het belang van het bewustzijn wordt gerelativeerd door Heidegger, Sartre en Merleau-Ponty, die de mens beschrijven als Dasein, als in-de-wereld-zijn (Van Gorp 1991:143).

eweneens kan geld vir visuele tekste en prenteboeke, dit wil sê tekste (in laasgenoemde geval) waarin illustrasie 'n belangrike rol speel. Dit word getoets aan die hand van 'n vergelykende tematiese analise van vier prenteboeke, twee in Afrikaans en twee in Nederlands, waarin landskap en identiteit 'n kardinale rol speel.

In die eerste gedeelte van hierdie studie word die teorieë rondom landskap en identiteit bespreek. Onderzoek word ingestel na hoe die teoretiese elemente *ruimte*, *narratologie* en *fokalisasie* verband hou met identiteitskonstruksie. Daar word ook gekyk na die terme *self-identiteit* en *sosiale identiteit*, na hoe ruimte getransformeer word tot landskap en na die rol wat betekenis-toekenning (semantiek) en fokalisasie in hierdie oorgang speel. Daarnaas word die verhouding tussen woord en beeld in prenteboeke uitgelig, asook die invloed van verskillende kulture op kinderboeke. 'n Oorsig oor die heersende Afrikaanse en Nederlandse kindbeeld word vervolgens gegee, waarna die gebruik van identiteit in die vier gekose Afrikaanse en Nederlandse kinderboeke, asook in my eie verhaal, vergelykend bespreek word.

Daar word spesifiek gefokus op Afrikaanse en Nederlandse prenteboeke, omdat die onderskeie kinderliterature hulle goed leen tot beide vergelyking en kontrastering. In die prosas kan die spesifieke kwaliteite van landskap en identiteit meer effektief uitgelig word as wanneer slegs op een letterkunde gefokus word, en 'n ruimer visie op die onderwerp word moontlik gemaak. Weens die sterk taalverwantskap – Afrikaans het grotendeels uit Nederlands ontwikkel en toon dus sterk ooreenkomste op die vlak van woordeskat² – sou groot ooreenkomste naamlik verwag kon word. Andersyds is Afrikaans egter veranker in Afrika en Nederlands in Europa. Deur vergelyking en kontrastering kan gevolglik nagegaan word hoe verskille in ruimtelike

² In die boek *Halala Afrikaans* met Daniel Hugo (2009:13) as redakteur word die volgende kort oorsig van die ontstaan van Afrikaans uit Nederlands gegee: "Afrikaans het wortels binne én buite Suid-Afrika. Die taal se buitelandse wortels lê in Europa en in die Ooste – met die penwortel uiteraard in die Nederlandse Lae Lande (...) Ná die koms van kommandeur Jan van Riebeeck na die Kaap in 1652 en die vestiging van die halfwegstasie vir die vloot van die Verenigde Oos-Indiese Kompanjie (VOC) het sprekers van Europese, Oosterse en Afrikatale die Nederlands van die nedersetters begin aanleer. 'n Nuwe soort Aanleernederlands is uit hierdie kontak gebore. Oor 'n tydperk van min of meer 200 jaar het moderne Afrikaans daaruit ontwikkel". Sien ook Vernon February, 1994. *Taal en Identiteit: Afrikaans en Nederlands*, vir meer informasie oor die onderwerp.

konteks aanleiding gee tot uiteenlopende visuele en tekstuele³ uitbeeldings, met gepaardgaande gevolge vir beeldvorming en identiteitskonstruksies.

Die tweede afdeling van die studie bou hierop voort deur 'n bespreking van vier Nederlandse en Afrikaanse prentboeke, met die doel om te ondersoek hoe verskillende identiteitskonstruksies saamhang met die manier waarop verskillende ruimtes visueel en tekstueel omgeskakel word tot landskappe. *Ruimtes* "word" naamlik volgens Erwin Straus *landskappe* as gevolg van die betekenis wat daaraan toegeken word in die proses van identiteitskonstruksie, onder meer wanneer waarneming oorgaan tot gewaarwording. Waarneming het volgens Straus te doen met 'n objektiewe blik op 'n ruimte, teenoor gewaarwording wat subjektief van aard is (in Raes 2000:313-340).

In hierdie studie verbind ek gewaarwording ook met illustrasie, ten einde sodoende 'n oorgang te bewerkstellig tussen die teorie en praktyk. Twee boeke wat byvoorbeeld bespreek word, is *De muzikant en het meisje* (2008) deur Rita Verschuur, met illustrasies deur Marit Törnqvist, en *Vlieg, arend, vlieg hoog* (2004) deur Christopher Gregorowski, met illustrasies deur Niki Daly. Beide verhale handel oor 'n verandering van ruimte en die gepaardgaande invloed wat dit op die identiteit van die hoofkarakters uitoefen. Die Nederlandse verhaal speel egter af in 'n tipiese Europese dorp, teenoor die Suid-Afrikaanse verhaal wat in 'n dorp in die Transkei gesitueer is. Die verhale stem ooreen ten opsigte van die algemene tema, naamlik die soeke na identiteit, maar dit vind op verskillende maniere neerslag in die onderskeie tekste en illustrasies.

Die geselekteerde teorieë en die insigte wat opgedoen is deur die bespreking in Hoofstuk 4 word voorts toegepas op die teks en illustrasies van *Protea*, wat die praktiese komponent van dié Magisterstudie vorm.

Daar word vervolgens inleidend gekyk na die definisies van die vernaamste teoretiese begrippe wat in die studie gebruik word naamlik *landskap*; *narratologie*; *fokalisasie*; *identiteitskonstruksie*; *self-identiteit* en *sosiale identiteit*. 'n Meer omvattende bespreking daarvan volg in Hoofstuk 2.

³ Die woord "teks" verwys voortaan in die tesis na geskrewe teks, behalwe as daar spesifiek aangedui word dat die teks ter sprake 'n visuele teks is.

Oor die skryf van verhale en identiteit sê Edouard Glissant (1989:169) die volgende: “To declare one’s own identity is to write the world into existence”. Volgens Glissant is jou identiteit afhanklik daarvan dat jy die wêreld verwerklik deur dit te verwoord. James D. Fearon (1999:2-10) bespreek die term *identiteit* in ’n artikel getitel “What is identity (as we now use the word?)”. Volgens Fearon wyk die gebruik van die term tans taamlik ver van woordeboekomsrywings af, aangesien dit sedert die vyftigerjare binne talle navorsingstradisies gebruik is. Dit het veroorsaak dat *identiteit* tans verskillende betekenisse het. Die term is byvoorbeeld sedert die debatte oor postmodernisme en multikulturalisme in die tagtiger- en negentigerjare van die twintigste eeu toenemend betrek by ondersoeke na onder meer “the cultural politics of race, class, ethnicity, gender, sexuality, citizenship, and other social categories” (Fearon 1999:35). Volgens Fearon (1999:13-17) word veral twee betekenisse van identiteit gebruik: *self-identiteit* en *sosiale identiteit*. Die twee begrippe hang saam met die vrae: Hoe sien ons onself? en: Hoe kyk ander mense na ons? *Identiteit* word ook verbind met die term *subjektiwiteit*. ’n Ondersoek na subjektiwiteit sluit vir Barker (2000:165) aan by die vraag: Wat is die mens? Volgens Visagie (2004:11) is die *subjek* ’n “basisstruktuur wat die moontlikheid bied vir die verdere konstruksie van identiteite”. Identiteit is nie eenvoudig, stabiel, onveranderlik en vasgestel nie, maar is ’n dinamiese konstruksie wat voortdurend verander op grond van sowel innerlike ervarings as deur veranderinge in omgewing (Visagie 2004:11).

Identiteit is nou verbonde met leëwêreld of konteks, soos reeds uit Glissant se omskrywing blyk. Erwin Straus (in Raes 2000:324) beskou die wêreld waarin ’n mens leef as ’n kombinasie van die geografiese *ruimte* en *landskap*, dus as ’n soort “tussenwêreld” waarin ’n balans tussen *waarneming* en *gewaarwording* gehandhaaf moet word. Die kwessie van identiteit hang nou saam met beide plek én plekverandering, omdat verskillende identiteite met ’n individu geassosieer kan word in verskillende situasies of kontekste. ’n Werkende moeder is byvoorbeeld ’n professionele kollega in haar beroep, wat selfs kwalik geneem kan word as sy binne hierdie konteks te veel na haar huis of gesin sou verwys. In ’n huislike konteks is sy egter weer ’n moeder, versorger en opvoeder, maar ook huishoudster, minnares vir haar eggenoot en veel meer.

Die terme *waarneming* en *gewaarwording* wat met ruimte, landskap en identiteitskonstruksie saamhang, lei in dié studie tot kennisname van die narratologie in die algemeen en die term *fokalisasie* in die besonder. In die praktyk kom dit daarop neer dat 'n verhaal altyd vanuit 'n bepaalde perspektief of perspektiewe aangebied word, en dat dié perspektiewe nou saamhang met die konstruksie van identiteit binne 'n bepaalde landskap. Die fokalisator in 'n verhaal is die instansie wat sien wat in die verhaal gebeur, teenoor die vertelinstansie wat vertel wat gebeur. Dit gebeur wel dikwels in 'n narratief dat die fokalisator en die verteller saamval. Die keuse vir die term *fokalisasie* naas *perspektief* is gegrond op die Nederlandse literatuurteoretikus Mieke Bal se argumente pro *fokalisasie* in haar seminale studie *De theorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie* (1985). Volgens Bal (1985:108) dui die term *fokalisasie* op die verhouding tussen visie en dit wat “gesien” of “waargeneem” word. Daar is volgens haar heelwat terme in die vertelteorie vir hierdie begrip, waarvan die mees bruikbare *perspektief* en *vertelperspektief* is. Hierdie terme vind sy egter onduidelik, omdat geen onderskeid gemaak word tussen die visie van waaruit die elemente gesien word en die identiteit van die instansie / persoon wat dit verwoord nie. Daar word met ander woorde nie onderskei tussen “wie sien” en “wie praat” nie (Bal 1985:109). Volgens Bal (1985:110) verleen die feit dat *fokalisasie* ook 'n tegniese term in fotografie en film is, meerwaarde aan die betekenis daarvan:

Verder is het een term die technisch aandoet. Hij is ontleend aan de fotografie en de film. Daarmee wordt benadrukt, dat het om een technisch begrip gaat. Aangezien juist de 'visie' die wordt gepresenteerd sterk manipulerend werkt, en daarvoor moeilijk los te maken is van de emoties van zowel de focalisator en het personages als de lezer, kan een technische term de aandacht vestigen op de technische kant van zo 'n manipulatiemiddel.

Fokalisasie word in hierdie studie onder meer verbind met die visuele aspek van prenteboeke, omdat prenteboeke anders as ander literêre tekste op twee tekensisteme berus, naamlik teks en beeld, wat ingespan word om betekenis tot die verhaal toe te voeg. Piet Grobler (2004:1) se definisie van die term *prenteboek* in sy Magisterstudie, *'n Ondersoek na betekenis in prenteboeke vanuit 'n vertaalteoretiese perspektief* (2004), word hierby as uitgangspunt geneem:

Die term prenteboek (...) verwys na boeke waarin die beelde of illustrasies by die kommunikeer van narratiewe ewe belangrik of belangriker skeppers van betekenis is as wat die woorde is. Tradisioneel word kinders beskou as die lesers van prenteboeke omdat hulle na bewering minder taalvaardig is en die hulp van prente nodig sou hê om narratiewe te snap. Om egter 'n literêre genre op grond van die ouderdom van die leser te benoem, is onwetenskaplik en onsensitief vir die status van die prenteboek as 'n unieke narratiewe genre met unieke woord-beeldverhoudings.

Grobler het baie jare se praktiese ervaring as illustreerder van prenteboeke, sowel binne Suid-Afrika as internasionaal. As sodanig beskik hy oor heelwat kennis oor die onderwerp en word sy mening hoog geag in die illustrasieveld⁴. Uit sy definisie is dit duidelik dat die woord en beeld-verhouding 'n belangrike rol in prenteboeke speel.

Perry Nodelman (1988:195) bespreek hierdie verhouding soos volg:

Words can make pictures into rich narratives resources – but only because they communicate so differently from pictures that they change the meaning of the picture. For the same reason, also, pictures can change the narrative thrust of words (...) so that good picture books as a whole are a richer experience than just the simple sum of their parts.

Grobler vind dus soos Nodelman dat woord en beeld mekaar moet komplementeer in 'n goeie prenteboek. Grobler is van mening dat prenteboeke volwaardige literêre aansprake in die kanon het, en bevraagteken die algemene siening van prenteboeke as hoofsaaklik “kinderlektuur”. Hy noem voorts dat dit 'n prenteboek se literêre status verswak deur dit eksklusief met kinders / jong lesers te verbind. Hierdie studie gaan soos Grobler ook daarvan uit dat prenteboeke 'n volwaardige plek in die literêre en kunskanon verdien, maar dit kan nie geïgnoreer word dat die kinderleser die uitgangspunt is nie. Miskien is die probleem dat Grobler bedoeld of onbedoeld met sy uitspraak 'n minderwaardige posisie aan kinderboeke toeken, terwyl kinderboeke juis van groot belang is binne die literêre sisteem. Daar is deur die eeue voorbeelde van kinderboeke, soos dié deur Beatrix Potter, of *Alice in Wonderland* deur Lewis Carroll, wat as klassiek beskou en volwaardig deel van die kanon gemaak is. Vir die doel van hierdie studie word dus geen groot onderskeid getref tussen die terme *kinderboek* en *prenteboek* nie.

⁴ Piet Grobler het reeds sowat 72 boeke geïllustreer, waarvan ongeveer 61 kinderboeke. Hy het heelwat internasionale en nasionale pryse gewen, onder andere tweemaal die silwer medalje vir NOMA Concours (UNESCO), die Tienie Holoway medalje (goud) van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, en die Katherine Harries-prys vyf jaar agtereenvolgens. Hy het ook al gedoseer by the Cape Peninsula University of Technology en Universiteit Stellenbosch (www.pietgrobler.com).

Die kindbeeld, dit wil sê die algemene perspektief op kinders in 'n spesifieke land, kultuur of taalgroep, het voorts 'n groot impak op gepubliseerde prentboeke en moet dus in ag geneem word. Dit is hierby van belang om daarvan kennis te neem dat dit meestal volwassenes is wat besluit wat geskik is vir kinders of nie:

Het kind is in de literatuur een motief, een topos met veel verschillende betekenissen, connotaties en associaties, die allemaal één ding met elkaar gemeen hebben: de eigenschappen worden door volwassenen aan het kind toegeschreven (Vloeberghs 2006:11).

“Die kind” wat bespreek word in die teorieë rondom prentboeke is dus dikwels 'n sosiale konstruksie wat nie werklike kinders se behoeftes weerspieël nie, maar eerder 'n konsep is van dit wat volwassenes as “die kind” beskou. Zuurven (1996:782) noem dat die veranderinge wat die kinderboek oor die jare ondergaan het, ten nouste saamhang met die kindbeeld gedurende verskillende tydperke en in verskillende kulture. Kultuur en konteks het dus 'n direkte invloed op die kindbeeld, maar die konstruksie van so 'n kindbeeld skep volgens Vloeberghs (2006:11) terselfdertyd 'n potensieel onrealistiese en onhaalbare ideaal vir die kind, omdat die kind maklik deur volwassenes geromantiseer word:

Kindconstructies schrijven aan het kind symbolische betekenissen toe waardoor hij belast wordt met het gewicht van een paradijselijk verleden, een utopische toekomst, of een potentieel tot menselijke vervolmaakbaarheid.

Vir hierdie studie is dit egter, ten spyte van al hierdie enersyds beperkende faktore, belangrik om kennis te dra van die Suid-Afrikaanse en Nederlandse kindbeeld, want dit dien andersyds as die basis op grond waarvan prentboeke in die betrokke twee lande geskep of vertaal word. Die kindbeeld het ook te doen met die teikenmark(te) en bemerking van 'n land of taal se uitgewerye en oefen met ander woorde 'n direkte invloed uit op die keuse van prentboeke wat gepubliseer word. Weens die invloed van kultuur en omgewing op die kindbeeld kan dit ook as 'n goeie maatstaf dien vir die kulturele konsepte wat in 'n taalgebied voorkom. Hierdie studie wil dus aan die hand van Afrikaanse en Nederlandse prentboeknarratiewe nagaan tot watter mate die landskap- en identiteitskonstruksies daarin beïnvloed word deur die onderskeie kulture waaruit die verskillende kindbeelde voortkom en op grond waarvan dit gekonstrueer word.

Die terme en teorieë waarna daar in die Inleiding verwys is, word in die opvolgende hoofstukke in meer diepte ondersoek en daarnaas toegepas op die bespreking en vergelyking van die geselekteerde Suid-Afrikaanse en Nederlandse prenteboeke, asook op my eie prenteboek: *Die prinses van die Afrikavlakte; Vlieg, arend, vlieg hoog!; De schepping; De muzikant en het meisje* en my eie prenteboek genaamd *Protea*.

2. DIE VERHOUDING TUSSEN LANDSKAP EN IDENTITEITSKONSTRUKSIE

In hierdie hoofstuk word ondersoek ingestel na die noue verwantskap en interaksie tussen die teoretiese aspekte van landskap en identiteitskonstruksie, wat as uitgangspunt gebruik word in dié studie. Hoewel dit bykans vanselfsprekend is dat literêre tekste as eenheid gekonsipieer word, en dat die meeste skrywers by die skryf van 'n teks nie bewustelik onderskei tussen teoretiese konstantes soos karakter, ruimte, tyd en vertelsituasie nie, is dit wel opvallend in watter mate aspekte soos fokalisasie en ruimtelike gewaarwordinge instrumenteel is in die konstruksie van identiteit in die tekste onder bespreking. Dit is uiteraard kunsmatig om hierdie aspekte afsonderlik te bespreek, maar die werking daarvan word wel ter wille van die sistematiek voorlopig afsonderlik uiteengesit, waarna die klem in die daaropvolgende analyses eerder rus op die gesamentlike effek as op die onderdele.

2.1 Ruimte en Landskap

Mieke Bal bespreek in *De theorie van vertellen en verhalen, Inleiding in de narratologie* (1985) die ontstaan van die teorieë wat te doen het met ruimte en landskap (plek) in narratiewe. Die term *ruimte* was volgens haar lank net 'n vae begrip in narratiewe tekste, voor Robert Petsch (1934) die onderskeid tussen *landskap* en *ruimte* aan die Duitse literatuurwetenskap bekend gestel het. Hierdie teorie is gedeeltelik geïnspireer deur die digter Edwin Muir (1928). Die Nederlandse literatuurwetenskaplike Frank Maatje (1970:129) het klem gelê op die belang van dié teoretisering in sy beskouing dat die gebruik van tyd en ruimte in tekste fundamenteel is met betrekking tot genre-indeling. Volgens hom word die narratiewe ruimte gekenmerk deur die wedersydse verhouding tussen ruimte, gebeure en karakters (Bal 1985:101).

In die postkoloniale teoretisering word onderskei tussen die term *landskap* (*landscape*), wat ook in die visuele kunste gebruik word en die bykomende konnotasie gee van 'n ruimte wat gelaai is met bepaalde estetiese waardes of ervarings (Viljoen 1998:75), en die term *plek* (*place*), weens die afstand tussen kyker en landskap wat volgens die teoretici binne die kunstradisie geskep word (Aschroft, Griffiths en Tiffin 1995:391). Darian-Smith, Gunner en Nuttal (1996:3)

vind: “It is through the cultural process of imagining, seeing, historicizing and remembering that space is transformed into place, and geographical territory into a culturally defined landscape”. Dié omskrywing som die proses op waarmee daar waarde aan ruimte toegeken word en dui op die belang van fokalisasie hierby. Hierdie waardetoekenning veroorsaak dat die individu of kyker nie bloot die geografiese ruimte *waarneem* nie, maar ook ’n emosionele *gewaarwording*⁵ daarvan ervaar. ’n Geografiese terrein word omskep tot ’n persoonlike (subjektiewe) landskap wanneer daar op grond van fokalisasie onder meer kulturele betekenis geheg word aan ’n landskap of plek. Dit word gevolglik ’n baie meer omvattende begrip as die geografiese terrein of ruimte waaruit dit gevorm is (Bruwer 2003:28).

Volgens Bal (1985:102) is sig, gehoor en gevoel die drie sintuie wat ’n belangrike rol speel in die waarneming van ruimte binne ’n narratiewe verhaal. Visueel word vorme, kleure en groottes eerstens waargeneem. ’n Individue se sig bepaal ook die manier waarop daar na die ruimte gekyk word, en dit is ’n groot bydraende faktor tot gewaarwording. Geluide kan tweedens bydra tot die uitbeelding van die ruimte: “Hoort een personage geroezemoes, dan is hij waarschijnlijk nog op enige afstand van de sprekers. Kan hij woordelijk verstaan wat er gezegd wordt, dan bevindt hij zich dichterbij...” (Bal 1985:102). Verwysings na klank in tekste kan dus ook afstand aandui. Tasbare waarneming kan derdens gebruik word om die ruimtelike spasie uit te beeld: “Voelt een personage aan alle kanten muren om zich heen, dan is hij hoogstwaarschijnlijk opgesloten in een zeer kleine ruimte”; of om die materiaal en tekstuur van voorwerpe aan te dui (Bal 1985:102).

In Piet Raes se essay “Erwin Straus over de ruimte van het landschap en de geografiese ruimte” word die fenomenologiese psigoloog Erwin Straus se teorieë oor landskap bespreek (Raes 2000:313-340). Raes verduidelik die verskil tussen ruimte en landskap deur te kyk na die proses van *waarneming* en *gewaarwording*. Die geografiese ruimte het volgens Straus te make met gesistematiseerde en geslote waarneming. Dit verwys na die geografiese ruimte waarin ’n dorp en land op ’n kaart gevind kan word. Bruwer (2004:25) beskryf dit as “’n homogene ruimte sonder ’n horison, waarin geen enkele punt meer waarde as ’n ander het nie”.

⁵ Sien ook Straus in Raes 2000:313-340 se gebruik van hierdie twee terme.

Wanneer waarneming oorgaan tot gewaarwording, word 'n landskap of plek gekonstrueer. Die subjek (individu) is die middelpunt van die landskap, en soos die individu beweeg, so beweeg die horison van die landskap. Die horison van die landskap verwys dus hiervolgens nie na 'n sigbare of waarneembare lyn of grens nie, maar is "een metafoor voor de beslotenheid van de gevoelsmatige, concentrische ruimte van rêverieën bij de waarneembare wereld" (Raes 2000:325). Wanneer egter met 'n meer objektiewe oog waargeneem word, word die horison deurbreek en daar is eerder sprake van 'n ruimte as van 'n landskap (Bruwer 2004:26).

'n Landskap kan nie opgebou word sonder om 'n geografiese ruimte as basis te gebruik nie (Bruwer 2003:25). Volgens Straus (in Raes 2000:321) illustreer moderne reise die sistematiese en geslote aard van die geografiese ruimte. 'n Individu reis per vliegtuig na sy eindbestemming, dus van punt A tot punt B. Met die reisiger se aankoms by sy eindbestemming word die ruimtelike omgewing van daardie geografiese punt dan deur middel van gewaarwording in 'n landskap getransformeer. Elsabe Steenberg (1987:11) noem dat "werklike" geografiese ruimtes selfs in fantasieverhale as uitgangspunt dien vir verbeeldingsruimtes:

Heeltemal nuutskepper kan die fantasieskrywer ook nie wees nie, iets uit totaal niks kan hy nie maak nie. Die primêre wêreld bly sy verwysingsraamwerk en alles waarmee hy omgaan, het uiteindelik weer daarmee te doen. Maar binne hierdie raamwerk skep hy wél: wesens wat nog nooit bestaan het nie, gebeurtenisse wat nie kan gebeur nie, met kreature wat die skrywer self vir die eerste keer laat leef.

Selfs fantasie gebruik dus enersyds steeds die realiteit as 'n verwysingsraamwerk (al word dit soms op surrealistiese wyse verwing), net soos ook fantasieverhale aan 'n geloofwaardige logika moet hou, soos Roozenburg(1987:32) uitwys:

(...) die werkelijkheid, hoe fantastisch of realistisch ook, moet overtuigend zijn en geloofwaardig. Dat betekent dat een auteur die een historische reconstructie van de middeleeuwen wil geven, in zijn verhaal niet plotseling een auto langs moet laten komen, zoals er ook in een goede detective geen fouten horen. Zelfs een volkomen fantastisch gegeven moet met dezelfde zorg omringd worden.

Andersyds hou die proses van gewaarwording ook potensieel 'n fantasie-element in, aangesien gewaarwording gepaard gaan met 'n subjektiewe visie van 'n ruimte, en dus met die konstruksie van 'n landskap wat deur geen ander mens op dieselfde wyse gesien of ervaar kan word nie. Straus (in Raes 2000:328) sien die proses van gewaarwording as “dagdromen met de ogen open” – die subjek is nie meer in staat daartoe om objektief te kyk nie, die werklikheid word getransformeer deur die dagdroom. Landskap en geografiese ruimte staan dus in 'n “omgekeerde eweredige verhouding tot mekaar” (Bruwer 2003:26). Landskap of plek (Straus onderskei nie tussen hierdie twee begrippe nie) kan met ander woorde nie ontstaan as dit nie deur menslike ingryping uit ruimte en geografiese terrein geskep word nie (Bruwer 2003:27). Opsommend kan gesê word dat 'n landskap gevorm word op grond van 'n mens se persoonlike ervarings (wat met ander woorde subjektief van aard is), teenoor 'n relatief objektiewe geografiese ruimte wat afgebaken kan word op 'n kaart.

Daar word vervolgens aan die hand van teorieë oor landskap en ruimte ingegaan op die impak daarvan op identiteitskonstruksie binne narratiewe⁶.

2.2 Landskap, narratologie, fokalisasie en identiteitskonstruksie

In die vorige afdeling is vasgestel dat landskapvorming subjektief van aard is deurdat die individu as 't ware die geografiese werklikheid deur sy eie ruimtelike ervarings transformeer. Daar kan dus veronderstel word dat 'n persoon se identiteit 'n invloed op sy gewaarwording van 'n ruimte sal hê en omgekeerd:

The spaces of intimacy occupied at various moments help in moulding and determining the “self”. Both the concepts of space and that of identity have to do with our experiences as human beings. The very spaces we occupy form our identities, and these identities determine our perceptions and representations of those spaces and varying spatial experiences. We can thus view the relationship between space and identity as symbiotic relationship, a mutual dependency creating meaningfulness (Viljoen en Van der Merwe 2004:12).

Landskap en identiteit is dus in noue wisselwerking met mekaar, soos Viljoen en Van der Merwe ook uitwys in die inleiding van *Storyscapes* (2004:3). Daarvolgens beskryf 'n mens die ruimte waarin hy homself bevind deur dinge te benoem wat voor,

⁶ *Narratiewe* is verhalende tekste - sien Du Plooy, in Cloete 1992:150.

agter, onder of bo hom / haar is, of 'n mens sal aanwysings gee deur te verwys na links en regs. Die slotsom is dat jy die ruimte rondom jouself organiseer vanuit jou oogpunt. Fokalisasie speel dus 'n groot rol in die waarneming van 'n ruimte – én gevolglik in die gewaarwordinge waartoe dít lei. Waarneming vind altyd plaas vanuit 'n spesifieke “visie” (Bal 1985:108), hetsy letterlik of figuurlik. 'n Verhaal word vanuit 'n sekere invalshoek of met 'n spesifieke standpunt geskryf. Volgens Bal (1985:108) is waarneming 'n sielkundige proses wat grotendeels afhanklik is van die posisie van die waarnemer. Verskillende mense neem op verskillende maniere waar, en heg ander betekenis aan die ruimte waarin hulle hulself bevind. Die idee dat 'n mens objektief kan waarneem, is eintlik idealisties – waarneming is van te veel faktore afhanklik, soos Bal (1985:108) verduidelik:

...de plaats waar men zich bevindt ten opzichte van het waargenomen object, de lichtval, de afstand, de voorkennis, de psychologische instelling ten opzichte van het object, dat alles, en nog veel meer, beïnvloedt het beeld dat men zich vormt en dat men aan anderen kan doorgeven.

Daarom is fokalisasie in narratiewe volgens Bal (1985:122) die belangrikste, mees indringende en mees subtiele manipulasiemiddel. As die fokalisator 'n karakter in die boek is uit wie se oogpunt die gebeure gesien word, het hy / sy naamlik tegnies gesproke meer mag as die ander karakters (Bal 1985:110). Aangesien die leser die gebeurtenisse vanuit sy oogpunt sien, sal eersgenoemde minder geneig wees om dié karakter se persepsies en observasies te bevraagteken (Bal 1985:110), en dit geredeliker as die “ware” weergawe van die verhaal aanvaar.

Hein Viljoen (in Viljoen en Van der Merwe 2004:107) vind dat die ruimte waarin jy leef tot 'n groot mate jou identiteit bepaal. Hy noem dat sekere mense geneig is om te identifiseer met spesifieke ruimtes. Iemand kan byvoorbeeld tuis voel in 'n ruimte waar hy nog nooit tevore was nie. Bruwer (2003:29) stel aan die hand van literatuur oor migrasie en reis vas dat die verandering van ruimte en landskap ook 'n verandering in die identiteit van die reisiger veronderstel. Volgens Peter White (1995:1) ontwikkel en verander 'n persoon se identiteit wanneer hy homself in 'n nuwe verwysingsraamwerk bevind, aangesien die nuwe omgewing moontlik heelwat nuwe ondervindinge en ervarings vir hom kan bied. Hierdie ondervindinge verskil volgens Bruwer (2003:29) van individu tot individu:

Uit (...) teorieë oor *landskap* en *plek* kan die afleiding gemaak word dat geen twee persone se ervaring van 'n landskap of 'n plek dieselfde is nie en dat 'n geografiese terrein 'n ander landskap oplewer vir elke kyker, aangesien die toegevoegde waardes noodwendig verskil van individu tot individu.

Verskillende gewaarwordinge by verskillende kykers geld egter nie alleen ten opsigte van landskap nie. So is ook bevind dat twee persone nooit 'n visuele teks op dieselfde manier ervaar nie – Breytenbach (in Philip 1993:36-37) verwys onder meer hierna in sy bespreking van die visuele kunste:

Painting, writing poetry – these are acts of appropriation. Call it highway robbery. You become who and what you paint and in the process you may well lose yourself, your point of departure. You establish your own family of birds, horses, apes, people, painters and flowers. You steal the light by multiplying the images. In return you neither give cryptograms nor coded messages, but a story which will be unique and different for each person coming into contact with it.

Marilet Sienaert (in Philip 1993:36-37) brei in haar bespreking van Breytenbach se skilderkuns in aansluiting hierby uit op die kunstenaar se individualistiese perspektief op sake. Volgens haar is elke werk wat Breytenbach maak, of dit nou 'n landskap, portret of 'n stillewe is, om hierdie rede as 't ware 'n selfportret, want: “[Y]ou can only depict that which you have consciously recognized and assimilated. By rendering what you see you actually render only what you *are*...” (Sienaert 1993:36-37) Die mate waarin die selfportret in elke kunswerk verskil, illustreer hierby dat die “ek” hom steeds in 'n transformasieproses bevind. Die toeskouer speel egter ook 'n kardinale rol in die manier waarop die kunswerk “gelees” word, want net soos elke kunswerk in sommige opsigte 'n selfportret van die kunstenaar se gedagtes en ervarings is, so koppel die toeskouer ook sy eie ervarings en gedagtes daaraan. Hierdie proses vind volgens Viljoen en Van der Merwe (2004:12) ook by geskrewe tekste plaas:

(...) the ‘I’ as a character in the plot(s) is interpreted by the ‘I’ as subject, but this interpreting ‘I’ is constituted through the process of narration and interpretation. It is, in other words, a narrative that opens a possible world for the reader. The reader has to merge his own world (the horizon of pre-understanding) with the world of the text (the horizon of imagination), in the process changing his own world and his own ‘I’.

Vanuit 'n individu se persoonlike ervarings en idees gee hy dus hiervolgens sy eie, subjektiewe interpretasie en omskep sodoende die teks as ruimte tot 'n eie landskap of tipe selfportret.

Stuart Hall (1990:15) beskou identiteit nie as eenvoudig of stabiel nie, “[it] is always a structure that is split; it always has ambivalence within it”. Daarom kan daar gesê word dat die verandering in ruimte tot ’n meerdere of mindere mate ’n verandering in identiteit tot gevolg het (Bruwer 2003:30). ’n Mens kan hierdie argument (soos genoem) verder voer deur te sê dat dit moontlik is dat ’n individu binne verskillende situasies of kontekste met verskillende identiteite geassosieer kan word en dat identiteit dus vloeibaar en wisselend is. Steward van Wyk (2003:272) bespreek die hedendaagse postmoderne visie op identiteit soos volg:

Terwyl vroeëre opvattinge oor identiteit fokus op wesenstaard en essensiële kenmerke as kerneienskappe, word in resente studies oor identiteit aandag gegee aan heterogeniteit, diversiteit, diskontinuiteit en fragmentering vanuit die besef dat essensialistiese opvattinge verskil negeer om sodoende ’n kulturele hegemonie te vestig. In die proses waarin identiteit van essensialisme losgemaak word, word historiesiteit en lokaliteit belangrik.

Van Wyk brei uit op die belang van historiesiteit en lokaliteit deur te verwys na ’n uitspraak deur Stuart Hall (1990:225): “...far from being grounded in a mere ‘recovery’ of the past (...) identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past”. Paul Ricoeur (in Viljoen en Van der Merwe 2004:12) wys daarop dat “narratiewe identiteit” twee betekenisse het, naamlik *sameness* (Lat. *idem*) en *self* (Lat. *ipse*). Hy maak gebruik van die term *selfhood* en verduidelik sy siening daarvan soos volg:

Selfhood is an authentic state of living and experiencing in time. By connecting sameness (continuity) and selfhood (discontinuity over time) narratives therefore reconfigure different states of selfhood, of sameness and of the world, and this can lead to a reconfigured view of the self and of the world. Therein lies the power of narratives.

Waar identiteit met ander woorde soms geassosieer word met iets wat staties bly en waaraan ’n mens uitgeken word, gebruik Ricoeur die term *selfhood* dus om juis te wys op veranderlikheid en diskontinuiteit. Die spanning tussen die twee aspekte lei tot ’n veranderde beeld van die self en die wêreld, wat hy as die krag van narratiewe beskou.

Uit die bespreking blyk duidelik dat ruimte en identiteit mekaar sterk beïnvloed. Een van die hoofredes hiervoor is dat ’n mens ’n ruimte vanuit sy eie perspektief waarneem en sodoende sy subjektiewe idees, herinneringe en konnotasies daaraan koppel. Deurdat elke mens ’n ruimte anders ervaar, word dit deur gewaarwording

getransformeer tot 'n eie persoonlik-gelaaide landskap. Op dieselfde wyse beïnvloed elke leser se “unieke” identiteit sy / haar interpretasie van 'n geskrewe of visuele teks, en omdat identiteit voortdurend verander, bly die interpretasie ook nie noodwendig dieselfde nie.

2.3 Self-identiteit en sosiale identiteit

Soos reeds genoem, word *subjektiwiteit* dikwels in verband gebring met *identiteit*. Volgens Visagie (2004:9) word die begrip *subjek*⁷ meermale saam met *identiteit* gebruik om te verwys na “die denkende ‘ek’, die ego of die self”. Manfred Frank (1996:127) beskryf *subjektiwiteit* as “the locus of a transparency accessible to itself” en ook as “the origin of all those rules and laws through which the objective world becomes intelligible to us”. Volgens Frank (1996:132) kan die mens nie sonder aannames oor identiteit funksioneer nie, omdat sy taal onder meer afgestem is op *geïdentifiseerde* dinge, en sou hy nie sonder hierdie proses oor enigiets kon praat nie.

Mansfield (2000:11) noem verder dat *subjek* sedert die Verligting verwys na 'n unieke “vrye en outonome individualiteit”, wat ontwikkel uit die subjek se “spontane omgang met die wêreld”. Opsommend kan gesê word dat die beskouing van die subjek, wat sedert die Verligting gesien is “as 'n outonome, ongefragmenteerde, homogene, gekonsolideerde en samehangende gegewe” (Visagie 2004:9) in die postmoderne tyd verander het. Mansfield (2000:13) wys in dié verband op die volgende:

The theories of subjectivity that have dominated the last thirty years of literary and cultural studies all agree on one thing. They reject the idea of the subject as a completely self-contained being that develops in the world as an expression of its own unique essence. Uniformly, they identify this image of subjectivity with the Enlightenment.

In die inleiding van hierdie studie is voorts verwys na Fearon (1999:13-17) se onderskeid tussen *sosiale identiteit* en *self-identiteit*. Waar sosiale identiteit volgens sosiaal-gekonstrueerde, kulturele, en dus histories gebonde en veranderlike

⁷ Volgens Visagie (2004:9) beteken die Latynse woord *subjectum* letterlik “onder gegooi” of “onder gewerp”. Die Afrikaanse woord “onderwerp” is dan ook hiervan afgelei.

kategorieë gekoppel word met 'n rol of funksie (moeder, dominee, Nederlander, Suid-Afrikaner, ensovoorts) en dus met die sosiale konteks, hou self-identiteit verband met karaktertrekke soos selfrespek, trots en status wat 'n individu se waardigheid bepaal en hom van ander onderskei (Fearon 1999:20-22). Samevattend kan gesê word dat self-identiteit en sosiale identiteit saamhang met die vrae: Hoe sien ons onself en hoe sien ander mense ons?

Om hierdie vrae te kan beantwoord, word binêre opposisies van negatiewe en positiewe stereotipes dikwels teenoor mekaar gestel. Gillman (aangehaal in Goldie 1995:236) sê in dié verband: “The ‘bad’ Other becomes the negative stereotype; the ‘good’ Other becomes the positive stereotype. The former is that which we fear to become; the latter that, which we fear we cannot achieve”. Identiteit word met ander woorde deur differensiasie bepaal, soos ook uitgewys word deur Söderlind (1984:78):

...the more one has that is different from what others have, the more easily one can define one's identity (...) identity can only be perceived in terms of difference and delimitation or demarcation. The existential question “Who am I?” can essentially be paraphrased as “In what way am I different from others?”

Ook Hall (1996:4) beskou identiteite as produkte van skeiding, verskil (*difference*) en uitsluiting – identiteit is “something that happens over time (...) that is subject to the play of history and the play of difference”. Barker (2000:169) lig kultuur hierby uit as bepalende faktor en verwys na Stuart Hall (1996:597) se siening van sosiale identiteit in die artikel “The Question Of Cultural Identity”:

This socialized self Hall calls the sociological subject, where “the inner core of the subject was not autonomous and self-sufficient, but was formed in relation to ‘significant others’, who mediated to the subject the values, meanings and symbols – the culture – of the world he / she inhabited”.

So meen Hall ook dat 'n mens se sosiale identiteit dus gevorm en geslyp word deur jou kultuur, maar hy noem voorts dat die omgewing waarin jy jouself bevind 'n bepalende bydraende faktor is in die ontwikkeling van 'n kollektiewe identiteit of bewussyn. Vir Barker (2000:169) word die innerlike kern van die “self” interaktief gevorm deur sowel die innerlike wêreld as deur die uiterlike sosiale konteks, en het jou sosiale omgewing die volgende invloed op jou identiteit: “Indeed, the

internalization of social values and roles stabilizes the individual and ensures that individual persons 'fit' the social structure by being stitched or 'sutured' into it" (Barker 2000:169). Die individu verander homself met ander woorde onbewustelik om by die omgewing en kultuur aan te pas (of kom juis in opstand daarteen). Dit impliseer dat hy sy uniekheid kan kwytraak deur te probeer inpas gedurende die identiteitsvormingsproses, maar Barker (2000:184) verduidelik dat dit nie soseer die geval is nie. Terwyl identiteit enersyds 'n sosiale en kulturele prestasie is, kan individualiteit naamlik volgens hom andersyds verstaan word in terme van die spesifieke maniere waarop die sosiale reserwes van die self gerangskik word: "The self is original like the moving elements of a kaleidoscope or like a snowflake constructed from the common ingredients that make up snow". Die mens se onderbewuste is 'n verdere element wat bydra tot sy uniekheid:

Further, it is possible to see the processes of the unconscious workings of the mind as a unique source of creativity where each human being is a 'tissue of contingencies' (Rorty 1991: 32). For example, dreams can be seen as unique creative associations produced by specific individuals so that no two people dream the same dream in its exactness (Barker 2000:184).

Die feit dat Barker drome dus as 'n belangrike bewys van die mens se uniekheid beskou, sluit aan by die uitgangspunt dat die verskille tussen mense hulle identiteit bepaal.

Samevattend kan daar gesê word dat identiteit 'n veranderlike gegewe is wat bepaal word volgens 'n mens se siening van hom / haarself en die rol wat 'n persoon in sy sosiale omgewing vertolk. Aangesien sosiale identiteit nie deur 'n persoon self toegeken of gekonstrueer word nie, maar op grond van vergelyking bepaal word, kan dit dus aanleiding gee tot stereotipering, wat 'n negatiewe invloed op 'n persoon se self-identiteit kan hê. Mense se sosiale omgewing en dus die ruimte waarin hulle hul bevind, het met ander woorde 'n direkte invloed op hul sosiale en self-identiteit. In die volgende afdeling word daar in meer besonderhede ondersoek hoe die konsepte rondom identiteit en landskapvorming binne die literêre en visuele narratief toegepas kan word.

2.4 Die transformasie van ruimte tot landskap

Die ruimte waarin 'n verhaal afspeel, dien dikwels 'n groter doel in die narratief deurdat waardes daaraan gekoppel word wat dit vir individue (hetsy die karakters of die lesers) tot landskappe transformeer deur die semantiese waardes wat hulle daaraan heg:

...space in literature as in life is never just an empty, neutral extension but much rather a place that has been named, demarcated, allocated. It is a place that gets its meaning from human experience and memories and from relations between people. It is often a stage where human desires and interests clash (Viljoen en Van der Merwe 2004:3).

Ruimte is dus beslis nie 'n betekenislose verhoog waarop die skrywer / kunstenaar sy verhaal laat afspeel nie. Svend Erik Larsen noem in sy essay "Landscape, Identity and Literature" (1997:295) dat landskap saamgestel is uit betekenis wat die identiteitskonstruksie van die mens beïnvloed (Bruwer 2003:29) en lig die verhouding uit wat tussen landskap en identiteit ontwikkel: "It does not just define part of one's life; one's entire life, including everything it contains, belongs to the landscape. No additional experiences are needed to develop the essentials of one's identity" (Larsen 1997:295)⁸. Simon Schama (1995:10) brei hierop uit: "[I]t is our shaping perception that makes the difference between raw matter and landscape". Dit is dus die mens se persepsie (fokalisasie) wat blote materiële elemente omskep en hervorm tot 'n landskap. Semantiese onderskeidings speel 'n groot rol daarin om meerwaarde aan 'n ruimte te verleen. In 'n geskrewe of visuele teks kan die skrywer / kunstenaar onder meer gebruik maak van voorwerpe soos meubelstukke, plante, geboue, ensovoorts. om die semantiese ervaring van die leser / kyker te beïnvloed. Volgens Bal (1985:103) het voorwerpe as sodanig 'n ruimtelike status:

Zij bepalen door hun vormen, afmetingen en kleuren het ruimtelijke effect van een vertrek. Een te volle kamer lijkt immers kleiner, een lege kamer groter dan hij is. De wijze waarop de voorwerpen zijn gerangschikt in de ruimte, de configuratie van voorwerpen kan de waarneming van die ruimte beïnvloeden.

⁸ Larsen (1997:295) stel hierdie siening van die landskap as allesomvattend as 'n voorwaarde waaraan 'n literêre teks moet voldoen "[to] qualify the transformation from lost reality to genuine identity".

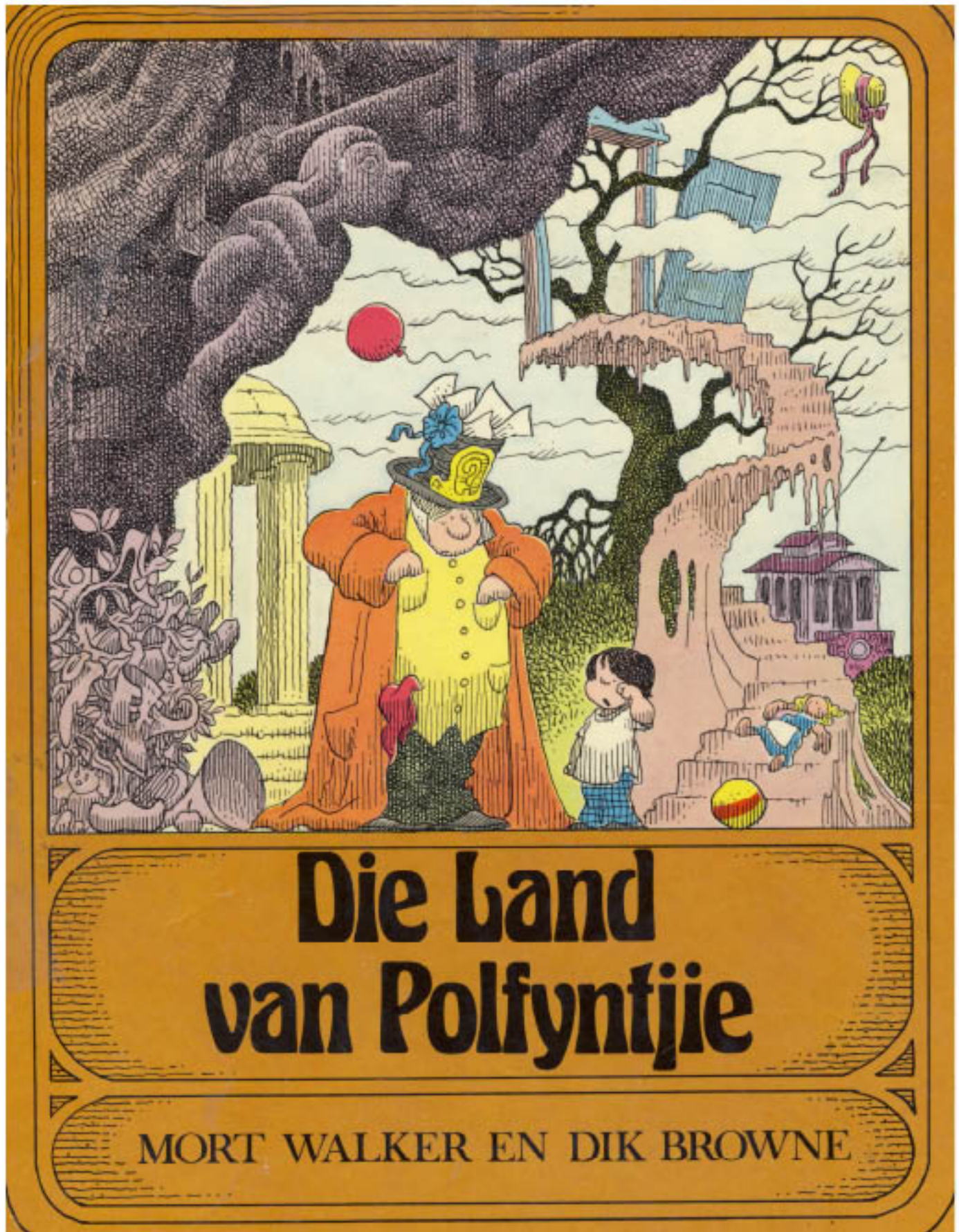


Fig. 1. Mort Walker en Dik Browne. *Die land van Polfyntjie*. (Walker en Browne 1972)

'n Skrywer / kunstenaar kan in teenstelling hiermee die ruimte vaagweg aandui, of net fokus op een voorwerp (Bal 1985:103). Dit is egter nie net die voorwerpe in die ruimte wat betekenis daaraan gee nie – die manier waarop die ruimte self uitgebeeld word, oefen ook 'n groot invloed uit. Die ruimte, wat stabiel of dinamies kan wees, word dikwels in tekste getematiseer (Bal 1985:104): 'n Stabiele ruimte is onveranderlik en alle gebeure vind daarbinne plaas, soos in 'n kamer of op 'n verhoog, terwyl dit binne 'n dinamies-funksionerende ruimte moontlik is om die karakters te verplaas. 'n Skrywer kan 'n verandering van ruimte gebruik om die betekenis(se) van die teks te versterk of ruimte op ander maniere met simboliese betekenis te laai. Indien 'n sprokiesheld byvoorbeeld 'n berg moet klim om sy krag te bewys, word 'n berg in die verhaal geplaas (Bal 1985:104). Elsabe Steenberg (1987:16-17) vind dat 'n skrywer ook gebruik kan maak van 'n droomruimte om simboliese betekenis aan 'n verhaal te heg:

Drome skakel met die onderbewuste; die drange en begeertes en ook pogings om probleemoplossings te vind, word uit die bewuste oorgeplaas na die onderbewuste en deur drome simbolies uitgesorteer (...) Elemente uit die werklikheid word (dikwels humoristies) verander in die droom wat terselfdertyd fantasie is; grense word opgehef en 'n nuwe vryheid geskep. Dan, as lewenswaarhede verhelder en probleme opgelos is, kan sinvol terugkeer word na die realiteit.

Naas die wisseling tussen 'n realistiese ruimte en 'n droomruimte, kan simboliese waardes aan enige ruimteverandering gekoppel word. Bal (1985:104) vind dat karakters meermale verplaas word na teenstellende ruimtes, byvoorbeeld van 'n negatiewe na 'n positiewe ruimte, of omgekeerd. Die verskuiwing van 'n karakter het nie noodwendig te doen met die geografiese ruimte nie, maar is dikwels bloot simbolies. In reisverhale is verplasing volgens Bal (1985:104) meermale 'n doel op sigself: "Een verandering, bevrijding, inkeer, wijsheid of kennis, moet dan het gevolg van de verplaatsing zijn". Soms kan die betekenis juis daarin lê dat die karakter nie daartoe in staat is om die ruimte te verlaat nie en met elke probeerslag weer eindig waar hy / sy begin het: "De ruimte kan daarmee gepresenteerd worden als labyrinth, als onveiligheid, als opsluiting" (Bal 1985:104). Dit word onder meer getematiseer in *Die land van Polfyntjie* (*The Land of Lost Things*) deur Mort Walker en Dik Browne (1972), waar die hoofkarakter Didi wegraak van sy pa, verdwaal en in die land van verlore goedere beland (Fig. 1). Didi weet nie hoe om weer by die huis te kom nie en

die ander karakter (Polla) kan nie onthou hoe om verlore kinders weer te vind nie. Didi is dus vasgevang in 'n vreemde wêreld, wat die verwarring en angs simboliseer wat kinders kan deurmaak indien hulle van hul ouers geskei word.

Herinneringe beïnvloed ook die betekenis wat aan ruimte geheg word, soos Viljoen en van der Merwe (2004:7) uiteensit in die inleiding tot *Storyscapes*:

We live in space, grow emotionally attached to particular spaces and places, associate them with particular events of our personal history and connect joyful or sad emotions to specific localities. But such a return to one's region of origin is mostly a return to memories. In memory space is obviously "figurative" and not "literal" or physical. As "normal" humans we cannot live, experience or remember outside the realm of space or time, but memory "recreates" rather than represents lived geographical space. It transforms space into nostalgic places of memory.

Hieruit blyk dat die oorspronklike ervaring van bepaalde ruimtes mettertyd kan vervaag, en in die plek hiervan word nostalgiese waardes deur herinnering daaraan toegeken wat dit tot rooskleurige "ervarings" herskep: "This 'lost' space and time are then experienced as glorious, something to be sorely missed" (Viljoen en van der Merwe 2004:7). Mense kan hierteenoor sulke slegte en traumatiese herinneringe aan 'n ruimte koppel dat dit in hul geheue veel meer bedreigend voorgestel word as wat dit in werklikheid is. Sienaert (1993:24) sluit hierby aan: "To recount or to describe an experience in retrospect relativizes it and, as in the case of a symbol, turns it into a mere sign pointing to something beyond itself". Dit is dus bykans onmoontlik om te bepaal of te meet tot watter mate menslike herinneringe as akkurate weergawes van die verlede kan geld.

Die waardes wat mense aan ruimtes heg, word dus bepaal deur hulle ervarings daarvan en herinneringe daaraan. Hierdie subjektiewe konnotasies omskep juis die ruimte, binne 'n narratief, in 'n landskap vir die leser of karakter(s). Fokalisasie en semantiese waardes kan aan die karakters se gevoelens oor of ervarings van die landskap uitdrukking gee en die leser sodoende subtiel manipuleer. In prentebouke waar fokalisasie en semantiek in beeld en teks toegepas word, kan dit 'n kragtige kombinasie wees waar die twee elemente mekaar wedersyds kan versterk of teenwerk. In die volgende hoofstuk word die verhouding tussen teks en beeld verder ondersoek.



Fig. 2. Frankie. Nederlandse poskaart. (Frankie 1991)



Fig. 3. Onbekend, 1991. Nederlandse poskaart. (Onbekend 1991)

3. VOLWASSENES SE OPVATTINGE OOR KINDERBOEKE

In hierdie hoofstuk word aanvanklik 'n oorsig gegee van bekende Nederlandse en Suid-Afrikaanse kinderboekskrywers en -teoretici se uitsprake oor die samespel tussen woord en beeld in prenteboeke. Daarna word die rol nagegaan wat taal en kultuur ten opsigte van kinderboeke speel en die implikasies daarvan vir byvoorbeeld vertalings. Kultuur word ook in verband gebring met aspekte soos stereotiperende geografiese en ander kenmerke wat met ruimtes gekoppel word (byvoorbeeld tulpe, klomp en windmeulens (Fig. 2 en Fig. 3) met Nederland). Heelwat aandag word vervolgens bestee aan die ooreenkomste en verskille met betrekking tot die kindbeeld wat in die Afrikaanse en Nederlandse kinderletterkundes aangetref word, waarna ten slotte ingegaan word op enkele opvattinge oor kinders se reële verwagtinge en voorkeure.

3.1 Die verhouding tussen woord en beeld in prenteboeke

Volgens Ghesquiere (2000:49) stem die meeste illustreerders saam dat teks en beeld / illustrasie mekaar moet aanvul. Dit geld by uitstek vir die Nederlands / Vlaamse kinderboekskrywer en -illustreerder Joke van Leeuwen (in Van Lierop 2008:8), wat die sukses van kinderboeke daaraan koppel:

In een kinderboek vallen de tekeningen het eerst op. Voor mij zijn tekst en tekeningen twee gelijkwaardige onderdelen van een kinderboek die samen een eenheid zouden moeten vormen in atmosfeer, stijl, vormgeving.

Ook die bekende Suid-Afrikaanse illustreerder Paddy Bouma (1988:228) vind dat die prente in 'n goeie prenteboek die storie in gelyke mate vertel as wat die woorde dit doen, maar sy vind dat daar 'n goeie balans tussen woord en beeld moet wees. Marjorie van Heerden (1988:239) stem saam en verduidelik hierdie opvatting soos volg: "do not repeat in your illustrations what is best said verbally, and do not verbalise in the text what will communicate better visually". Die illustreerder moet enersyds 'n goeie begrip hê van watter tipe gebeure beter visueel sal werk en watter eerder verbaal; die skrywer moet andersyds sorg dat die teks nie die illustrasie ten volle beskryf nie, en andersom. Sodoende word die spanning tussen teks en beeld behou.

Daarteenoor wys Van Lierop (2008:8) daarop dat woord en beeld nie in harmonie met mekaar hoef te wees om saam 'n verhaal te vertel nie – hulle kan ook radikaal van mekaar verskil: “In tal van hedendaagse prentenboeken is sprake van een dergelijke ‘tweetaligheid’, waarin de illustraties een ander verhaal vertellen dan de tekst en zo een meerwaarde geven aan het werk”. Anthony Browne (in Evans 2009:187) ondersoek die gapings tussen teks en beeld wanneer hulle verskillende verhale vertel:

Rather than the text – illustrator’s relationship clarifying and making more apparent the detail, perspective, and events of the two-fold narrative, the works increasingly challenge the reader, introducing ambiguity that is sometimes so intense that the more often the text is read, the more closely the illustrations are examined, the more uncertain the communication appears.

Die samespel van teks en beeld bied dus 'n groter verskeidenheid moontlikhede as wat dit op die oog af mag lyk, soos blyk uit die teoretiese terminologie vir hierdie simbiotiese verhouding, wat Joosen en Vloeberghs (2008:203) soos volg uiteensit:

Symmetrische relatie: woord en beeld drukken hetzelfde uit, ze geven dezelfde informatie en maken elkaar dus redundant.

Complementaire relatie: woord en beeld vullen elkaar aan, ze vullen elkaars ‘lege plekken’ in. Binnen de complementaire relatie zijn er verschillende soorten van aanvullingen:

Uitbreidende of versterkende relatie: woord en beeld ondersteunen en versterken elkaar

Contrapunt: de term ‘counterpoint’ is ontleend aan de musicologie. Bij deze relatie contrasteren woord en beeld weliswaar met elkaar, maar ze werken tegelijkertijd samen om een betekenis uit te drukken die ze elk afzonderlijk niet kunnen overbrengen.

Contradictie of syllepsis: woord en beeld spreken elkaar tegen of vertellen een ander verhaal.

Selfs wanneer 'n woord net onder 'n beeld staan en beide na dieselfde objek verwys, kan die verhouding volgens Joosen en Vloeberghs (2008:204) steeds as uitbreidend beskou word, soos geïllustreer deur die volgende voorbeeld: “Een prent bij het woord ‘auto’ kan bijvoorbeeld toevoegen dat het om een rode auto gaat, waarvan



Fig. 4. Koos Meinderts, Harrie Jekkers en Piet Grobler. *Ballade van de Dood*. (Meinderts, Jekkers & Grobler 2008)



Fig. 5. Flip Hattingh. *My oupa Hoenders*. (Hatting 2007)

het stuur regs staat. Die afbeelding maak die betekenis van die woord dus spesifieker". Verskillende woord-beeld verhoudings kan ook in 'n verhaal of selfs in 'n beeld voorkom.

Hilke van der Klei (2008:55) beskou woord en beeld as twee verskillende tekensisteme wat in die vorm van 'n geïllustreerde kinderboek of prentboek bymekaarkom en mekaar wedersydse beïnvloed, met die leser as katalisator. Sy verwys na die Sweedse navorser van jeugliteratuur, Kirsten Hallberg, se term *ikonotext* vir hierdie interaksie tussen woord en teks: "De eigenlijke tekst van een prentenboek is de interactie tussen haar twee tekensystemen. Dat wil zeggen, pas in de lezersituatie wordt de geïmpliceerde interactie tussen beeld en tekst realiteit. Deze tekst noem ik (...) ikonotext".

Die Kanadese skrywer en letterkundige Perry Nodelman (in Van Lierop 2008:9), meen dat die kombinasie van woord en beeld die leser daarop attent maak dat die werklikheid op verskillende maniere uitgebeeld kan word en dat uitbeeldings dus subjektief van aard is. Die Belgiese outeur en illustreerder Kris Nauwelaerts (2008:69) wys in aansluiting hierby op die uiteenlopende betekenis wat 'n beeld kan hê, en wat 'n mens nie noodwendig met die eerste oogopslag besef nie. Elemente in beelde kan byvoorbeeld verwys na latere prente in die boek, elemente kan intertekstueel met mekaar skakel of selfs verwys na beelde buite die boek. Sommige van die betekenis van illustrasies word volgens Nauwelaerts eers later in die leesproses duidelik of by die herlees en herkyk van die verhaal. Lona Gericke (1993:184) vind dat prentboek-illustrasies dikwels meer vermaak en pret skep as die teks op sigself: "The whole story becomes more alive; character and wit are added to the text, there are small intriguing details and sudden surprises". Piet Grobler is bekend daarvoor dat hy sy illustrasies met interessante, dikwels humoristiese klein details vul, soos te sien in Fig. 4: die teks maak byvoorbeeld geen melding van die kat se stert wat aan die brand is nie. Die teks en illustrasie werk dus saam om 'n vermaaklike geheel te skep.

Teks kan ook visueel saam met illustrasie werk om 'n aantreklike geheelbeeld te skep, soos te sien uit die illustrasie deur Flip Hattingh (Fig. 5) waar die woord "draadwerk" letterlik uit draad gebuig is, en die ander teks met die hand geverf is.

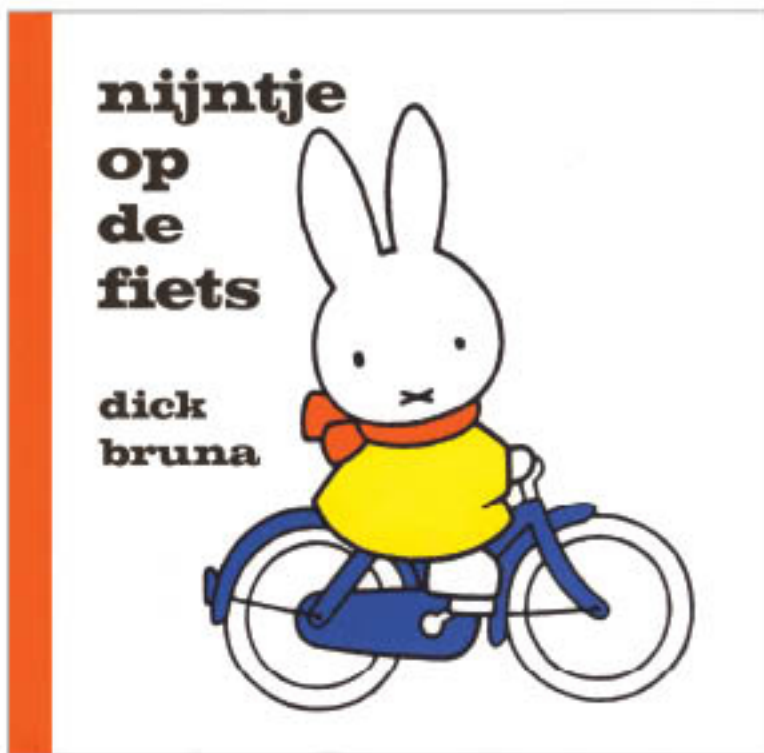


Fig. 6. Dick Bruna. *Nijntje op de fiets*. (Bruna 2010)

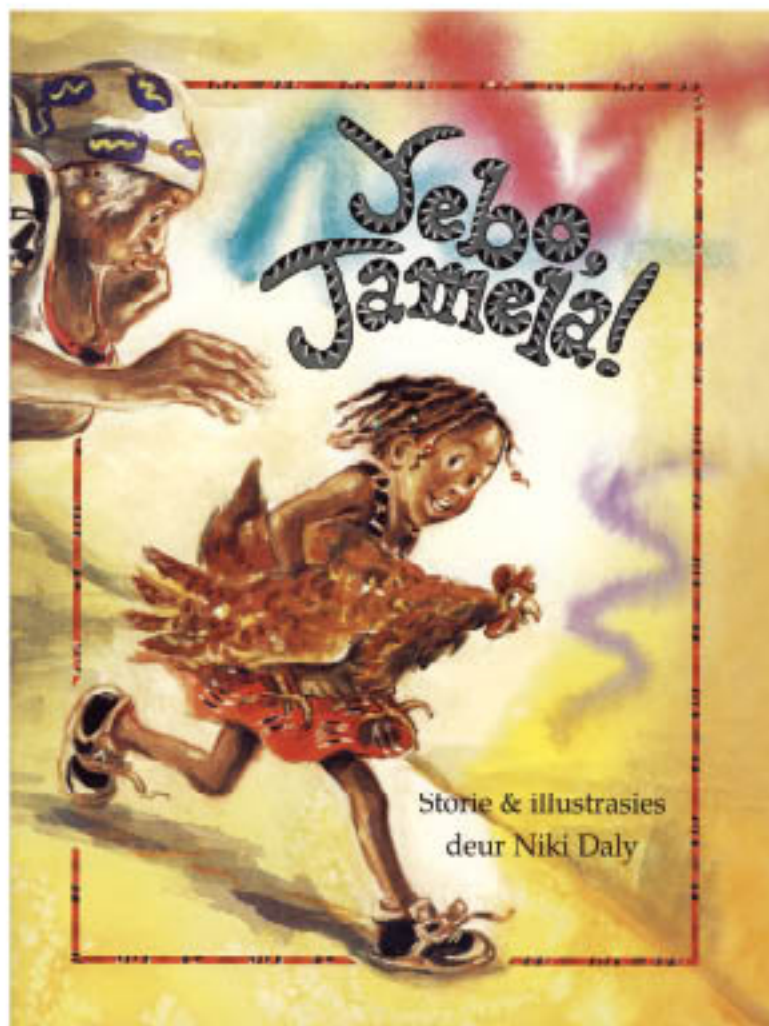


Fig. 7. Niki Daly. *Yebo Jamela!* (Daly 2001)

Joosen en Vloeberghs (2008:205) noem dat heelwat “artistieke” prenteboeke (wat op die kunsaspekte van die samespel fokus) juis daarna streef om woord en beeld deur middel van grafiese vormgewing te laat saamsmelt:

Door typografische wijzigingen verandert het eenvormige tekstblok tot een visueel geladen beeld (...) Met het gebruik van wisselende groottes, verschillende lettertypes, witregels en kleurcontrasten vervaagt de grens tussen het iconische (beeld) en het symbolische tekensysteem (woord). Zo krijgt ook de tekst een visuele betekenis...

Samevattend kan dus gesê word dat woord en beeld in verskillende verhoudings tot mekaar kan staan: dit kan onder andere 'n harmoniese vennootskap, 'n teenstrydige groepering of net 'n herhalende, uitbreidende samewerking wees. Die teks kan ook visueel saam met die illustrasies werk om 'n vloeiende geheel te vorm. Heelwat illustreerders en skrywers kies hierby egter vir die wedersydse aanvulling van woord en beeld in prenteboeke, naamlik vir 'n komplementêre verhouding. Die slotsom is dat die verhouding tussen woord en beeld kreatief benader behoort te word by die skep van 'n prenteboek, om sodoende 'n suksesvolle visuele én letterkundige resultaat te verkry.

Een van die faktore wat die verhouding tussen woord en beeld kan beïnvloed, is die manier waarop kultuur uitgebeeld word. Streef skrywers en illustreerders byvoorbeeld na redelik neutrale, meer universele storielyne en uitbeeldings soos in die Nederlandse skrywer en illustreerder Dick Bruna se kleuterboeke (Fig. 6), ten einde tekste makliker vertaalbaar en wyer verspreibaar te maak? Of is die uitgangspunt eerder 'n fokus op 'n herkenbare eie landskap en identiteit, soos in Nikki Daly se Jamela-reeks? (Fig. 7). Omdat die kulturele betekenis van prenteboeke, wat dikwels diep ingebed is in sowel die teks as in die gepaardgaande beelde, nou saamhang met die onderwerp van hierdie studie, naamlik ruimte en identiteit, is dit van belang om opvattinge oor die impak van kulturele aspekte op prenteboeke in die volgende afdeling in groter besonderhede te bespreek.

3.2 Die invloed van kultuur op kinderboeke

Die illustrasies in prenteboeke dien as tekens wat met die leser kommunikeer en noodwendig kultureel geïnterpreteer word: “Lees-rigting, simboliek van kleur, aanduiding van geluid of beweging, komposisie en die totale visuele voorkoms

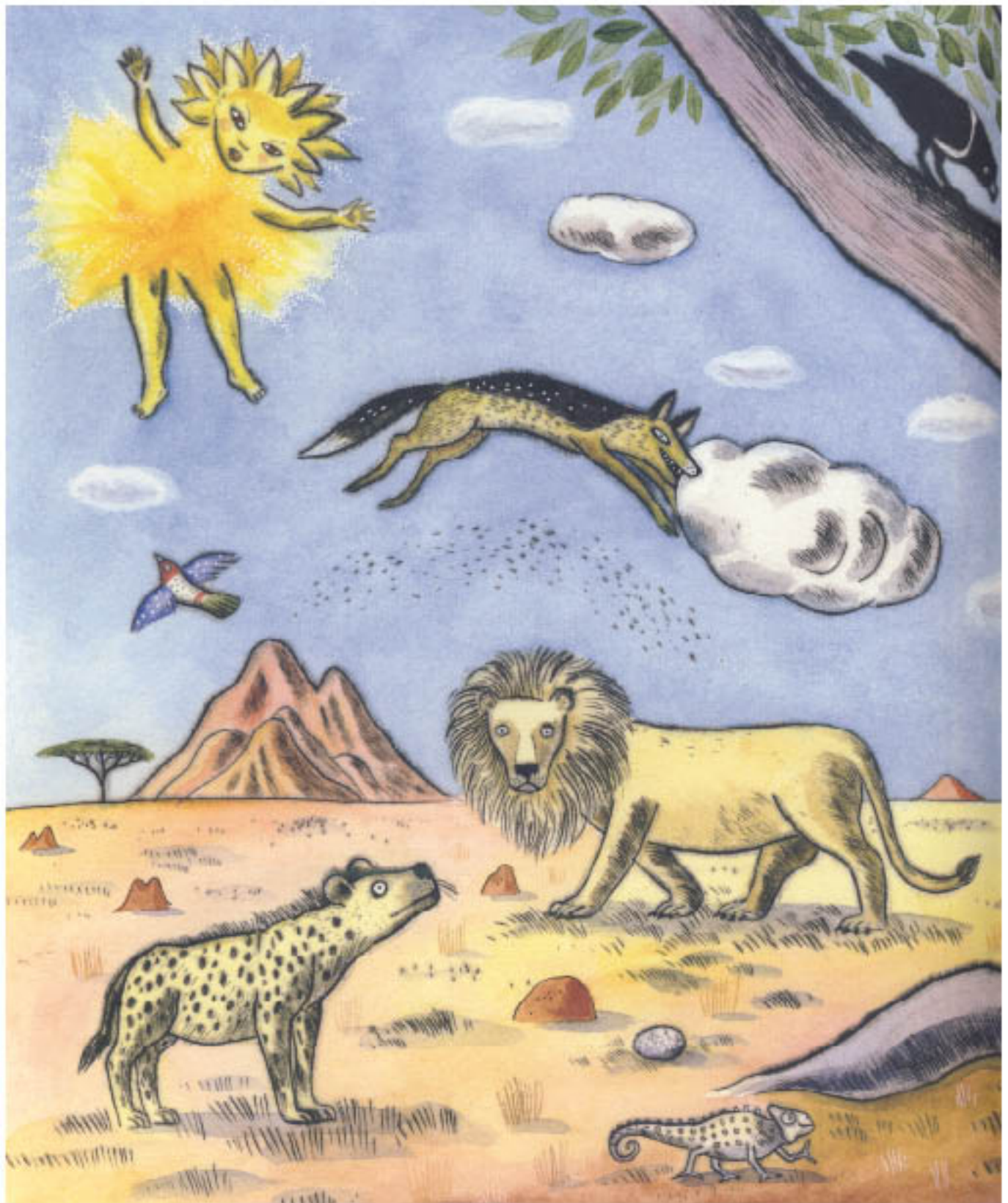


Fig. 8. Linda Rode en Fiona Moodie. *In die nimmer-immer-bos*. (Rode & Moodie 2009)

van die boek kan alles kultuurspesifieke betekenis hê” (Grobler 2004:82). Meer spesifiek kan topografiese⁹ elemente byvoorbeeld aangewend word om ’n spesifieke land of streek se kenmerkende besonderhede en kultuur uit te beeld. Grobler (2004:81) gee enkele voorbeelde van topografiese uitbeeldings wat met verskillende lande geassosieer word: “[I]n Australië is dit die *outback*, in Switserland die Alpe, in Engeland die tuin en in Duitsland die woud”. Tafelberg in die Kaap, fynbos of die veld, bome en diere in die Nasionale Kruger Wildtuin kan gesien word as van die topografiese elemente wat in die uitbeeldings van Suid-Afrika aangetref word (Fig. 8). Dit kan maklik tot stereotipering lei, soos die klompe, windmeulens, tulpe en ronde, blonde boerefiguurtjies op toeristiese Nederlandse poskaarte wat by Grobler se lysie gevoeg sou kon word. Grobler (2004:81) wys inderdaad in sy bespreking op die belangrike rol wat stereotypes in prenteboeke speel, soos byvoorbeeld dat ’n opposisie tussen die “ander” en die “self” ten grondslag kan lê aan die gebruik van “nasionale” stereotypes:

Stereotypes is belaaï met assosiasie en hulle stel ’n bloudruk saam waarteen elke beskrywing van ’n ander nasie geskryf en gelees word. In kinderliteratuur (...) is stereotypes, hetsy hulle in die uitbeelding bevestig, teëgespreek, gemanipuleer of ondermyn word, belangrike draers van betekenis (Grobler 2004:81).

Ook Alfred Schutz (in Pieterse 1992:225) benadruk dat die problematiese gebruik van stereotypes, wat hy *typification* noem, ’n objek of ’n persoon kan ontnem van individualiteit, hoewel hy die proses in sommige opsigte as onafwendbaar beskou:

Our knowledge of the world is always in the form of typification (...) The process of typification consists of ignoring what makes a particular object unique and placing that object in the same class with others that share some trait or quality. Types are always formed in relation to some purpose at hand, and it is this immediate interest that determines which traits will be equalized and what ‘individuality’ will be ignored.

Hoewel veralgemening dus in ’n sekere sin onafwendbaar is, kan skrywers / kunstenaars se gebruik van stereotipering tekste ontnem van diepte. Dit kan egter ook ’n meer ingrypende impak hê. Verskillende vorme van stereotipering

⁹ *Topografie* word in die *Groot Woordenboek Der Nederlandse Taal* soos volg verduidelik: “Plaatsbeschrijving, nauwkeurige opsomming van de natuurlijke en kunstmatige kenmerken van een landstreek of een terrein” (Van Dale 1989:2958).



Fig. 9. Betha Upton en Florence K. Upton. Die voorblad van *The Andventures of Two Dutch Dolls and a Golliwogg*. (Upton en Upton 1923).



Fig. 10. C.B. Linder en D.J. Opperman. 1961. Tien Masbiekertjies. (Linderen en Opperman 1961)

in ouer tekste gee byvoorbeeld blyke van die mate waarin die sosiale, politieke en kulturele konteks beide die toon van tekste en illustrasies kan bepaal. Die kulturele beelde wat gebruik word in die uitbeelding van die land van herkoms kan in die proses volgens Tony Watkin (in O'Sullivan 2000:87) kinderlesers se sosiaal-kulturele identiteit help vorm (Grobler 2004:80). Die uitbeelding van 'n mens se vaderland word met ander woorde geassosieer met 'n uitbeelding van jou kultuur en beïnvloed sodoende mettertyd ook jou self-identiteit, 'n proses wat John Stephens (in O'Sullivan 2000:87) 'n korrespondensie noem "between external and internal realities as perceived by a society at a particular cultural moment, with the further implication that consumers will internalise the representation and its accompanying myths". Dit kan volgens Jonathan Culler (1997:113) uiteindelik daartoe lei dat individue begin stry teen "the social norms and expectations of the group", soos in Suid-Afrika inderdaad gebeur het.

Sosiaal-politieke veranderinge in samelewings kan meebring dat ouer tekste selfs polities nie-korrek kan raak. Die 19de-eeuse "Golliwog"-karakters (Fig. 9) in kinderboeke is byvoorbeeld mettertyd as rassestereotiperend, polities nie-korrek en pejoratief beskou (Nederveen Pieterse 1990:157). Dit geld ook vir benaminge en illustrasies in die vroeëre Afrikaanstalige literatuur wat onaanvaarbaar geraak het binne die huidige Suid-Afrikaanse konteks. C.B. Linder en D.J. Opperman vervang byvoorbeeld die vroeëre sterk rassistiese "Tien klein kaffertjies" in die bekende volksrym met "Tien Masbiekertjies" in *My Eerste Verseboek* vir Standaard I (1961:24-25), maar beide dié benaming en die bybehorende illustrasies is vandag ook nie meer kultureel, polities en sosiaal aanvaarbaar nie (Fig. 10).

Wanneer vergelykend gekyk word na die rol van kultuur in kinderboektekste van verskillende taalgebiede soos in hierdie studie, kan vertaalteorieë voorts heelwat nuttige insigte oplewer. Vertaalteoretiese uitgangspunte wat met kinderboeke te doen het, laat naamlik blyk dat van die grootste struikelblokke by vertaling te doen kan hê met kultuurverskille, soos byvoorbeeld gekoppel aan kleredrag, sosiale gebruike of godsdienstradisies. Cees Koster (2005:57) vind selfs dat daar so 'n groot ooreenkoms tussen vertaalwetenskap, en kinder- en jeugliteratuurwetenskap is dat dit in werklikheid as "broers" van mekaar gesien kan word. Daarom word in hierdie afdeling ook gebruik gemaak van vertaalteorieë om opvattinge oor die rol

van kultuur in kinderboeke te ondersoek – ten opsigte van beide die teksvertaling én die aanpassing van illustrasies op grond van kulturele oorwegings.

Grobler (2004:75) se stelling dat selfs illustrasies se oorspronklike betekenis potensieel verander binne die “nuwe konteks (’n nuwe kulturele omgewing)” wat vertaling meebring, sluit aan by Riitta Oittinen (2005:45) se uitspraak: “A translation is a rewritten text in another time, another place, another language, another country – in another culture”. Oittinen (2005:46) verwys in dié verband ook na Bakhtin (1990:462) se opvattinge oor kulturele konteks en betekenis:

At any given time, in any given place, there will be a set of conditions – social, historical, meteorological, physiological – that will ensure that a word uttered in that place and at that time will have a meaning different than it would have under any other conditions (...) If we change any detail in the situation – such as culture – the whole situation of understanding becomes new.

Volgens Rita Ghesquiere (2000:45) moet ’n vertaler hom / haar reël vir reël indink wat in die verhaal onbekend kan wees vir sy toekomstige lesers:

Dat kan gaan van bijvoorbeeld de waarde van een munteenheid (bijvoorbeeld kroon); eten (porridge, plum-pudding); elementen uit het opvoedingssysteem, de wooncultuur of de religie. Soms zijn ook bepaalde dieren aan het andere eind van de wereld niet erg bekend.

Dit bly egter ’n uitdaging om nie ’n verhaal van sy oorspronklike kultuur te stroop gedurende vertaling nie, want die gevaar van vertalings wat kulturele elemente wegsny, is dat tekste hul outentieke karakter kan verloor en homogeen raak (Ghesquiere 2000:45). Die twee vertaalstrategieë *foreignisation* (vreemdmaking) en *domestication* (vertroudmaking) is hierby van belang. Oittinen (2005:47) verduidelik laasgenoemde term soos volg: “Domestication (...) assimilates a text to target cultural and linguistic values. In other words, through domestication texts are taken closer to target-language readers”. Daarteenoor verwys *foreignisation* na “a strategy whereby some significant trace of the original ‘foreign’ text is retained”. By die vertaling van twee Suid-Afrikaanse kinderboeke van Niki Daly (*Jamela’s Dress* en *What’s Cooking, Jamela?*) in Fins, het Oittinen (2005:49) byvoorbeeld gevind dat ook kulturele diversiteit, soos in Suid-Afrika met sy elf amptelike tale

en verskillende kulture, 'n vertaling vir 'n leserspubliek kan bemoeilik in 'n land soos Finland, met twee nasionale tale (Haug, Compton en Courbage 2000:94) en 'n gepaardgaande meer eenvormige kultuur:

The stories, situated in a small village in South Africa, come from several cultures and languages: the characters are native South Africans even though they all speak English. The diversity of cultures naturally causes problems to translators, and I found it very important to tell the story in such a way that it would be easily adopted by Finnish children.

Oittinen het ten spyte van dié problematiek die kulturele karakter van die verhale suksesvol behou deur byvoorbeeld heelwat van die Nguni en Xhosa frases te plaas, met woordverklarings aan die einde van die teks. Vir die ander woorde het sy as verduideliking staat gemaak op die konteks. Die rede vir hierdie vertaalstrategie was: "Doing this I let my reader feel that the story was situated in a foreign, African country. In other words, I foreignised my text" (Oittinen 2005:49). Vir haar was die eksotiese kwaliteit weens 'n vreemde kulturele konteks dus juis 'n positiewe aspek. Dit stem ooreen met Beuchat en Lindgren se standpunte oor kultuurspesifieke elemente in vertaalde tekste, waaroor Ghesquiere (2000:45) die volgende sê:

Cecilia Beuchat (1992) pleit ervoor om zoveel mooglik vreemde elementen te behouden, waar nodig aangevuld met een korte verklaring. Astrid Lindgren (1969), van wie ontzettend veel boeken vertaald werden, is van mening dat kinderen vaak onderschat worden. Kinderen beschikken volgens haar over een merkwaardig aanpassingsvermogen om vreemde en verre dingen of omstandigheden te beleven, als een goede vertaler hen begeleidt.

Wanneer uitgewers 'n prenteboek in meer as een taal gelyktydig uitgee om kostes te bespaar, kan dit hierteenoor volgens Grobler (2004:173) gebeur dat die visuele en geskrewe teks "gesif" word ten einde alle kultuurspesifiekhede te verwyder, sodat dit kan inpas in meervoudige kultuuromgewings. Die teks word dus deur *domestication* meer vertrouwd gemaak vir die nuwe teikenmark. Soms word sogenaamde vreemde eiename byvoorbeeld verander na meer kultuurspesifieke name, soos uitgewys word deur Jan van Coillie (in Van Meerbergen 2008:84). Dit is byvoorbeeld die geval in die Engelse vertaling van Dick Bruna se bekende Nederlandse Nijntje-reeks, waar die eienaam *Nijntje* vervang is met die naam *Miffy*. Dit word soos volg verduidelik op die webblad:



Fig. 11. Piet Grobler. 'n Illustrasie uit sy derde voorlegging vir sy boek *Net één slukkie, Padda!* (Grobler 2004)



Fig. 12. Piet Grobler. *Net één slukkie, Padda!* (Grobler 2002)

In the Netherlands Miffy is known as Nijntje – a derivative of the Dutch word konijntje, which means ‘little bunny’. It is actually a very logical name for anyone who speaks Dutch. But this is not the case abroad. The word for bunny is different in different languages and people in other countries find it very difficult to pronounce the word Nijntje, so Dick Bruna’s little bunny is simply known as Miffy. The name doesn’t have any special meaning, but it is easy to pronounce in all languages. To begin with Miffy had a different name in every country (she was known as ‘le petit lapin’ in France and ‘kleintjie’ in South Africa, for example) but since 1996 she is known everywhere outside the Netherlands as Miffy (www.miffy.com)

By kinderboeke wat bestem is vir ’n meer internasionale mark en dus gerig is op ’n verskeidenheid teikengroepe word generiese illustrasies van die ruimte dikwels verkies, dit wil sê uitbeeldings sonder herkenbare kenmerke soos spesifieke boustyle of landskappe wat met ’n spesifieke taalgebied geassosieer kan word. Alles wat moontlik problematies kan wees, word dus verwyder deur beide die teks en illustrasies te “suiwer” van enige topografiese, maar ook van enige kulturele verwysings (Grobler 2004:78). Dit is egter in die algemeen jammer wanneer boeke hulle kulturele identiteit moet prysgee bloot om hulle potensiële markwaarde te verhoog. Die aanname dat kinders vervreem sal word deur kulturele elemente wat hulle nie ken nie is skadelik, omdat dit eerstens, soos Lindgren (1969) noem, kinders se begripsvermoëns onderskat, en kinders tweedens ontnem van die geleentheid om meer te leer oor ander kulture. Kapitalistiese oorweginge ten opsigte van prenteboeke kan dus die eindproduk verswak. Ghesquiere (2000:50) som die verskynsel soos volg op:

Vorm, inhoud, recepie en werking berusten slechts schijnbaar op vrije beslissingen van de auteur en van de consument. In feite zijn de werkelijke drijfveren economische belangen en de macht om de bestaande orde in stand te houden. De auteur wordt dan een pion op het schaakbord van de uitgeverij, de lezer het slachtoffer van subtiele verborgen verleiders.

Naas faktore soos winsbejag kan ander oorweginge egter ook geld ten opsigte van veranderings wat met vertalings gepaardgaan. ’n Interessante voorbeeld van die wyse waarop ’n illustrasie in ’n vertaalde kinderboek aangepas is by die kultuur van die land waar dit uitgegee word, kom voor in Piet Grobler se prenteboek *Net één slukkie, Padda!* Toe dit in Nederland uitgegee is, moes hy sy aanvanklike bruin padda groen kleur (Fig. 11 en Fig. 12), aangesien Nederlandse kinders verwag dat paddas in prenteboeke groen sal wees (Grobler 2004:38). Dit dui aan hoe die kulturele konteks as ’t ware verwagtinge by kinderlesers kan aktiveer



Fig. 13. Niki Daly. *Yebo Jamela!* (Daly 2001)



Fig. 14. Pija Lindenbaum.
Else-Marie och småpapporna
(*Else-Marie and Her Seven Little Daddies*).
(Lindenbaum 1990)



Fig. 15. Pija Lindenbaum.
Else-Marie and Her Seven Little Daddies
(*Die Amerikaanse vertaling van Else-Marie
och småpapporna*). (Lindenbaum 1991)

waaraan die kunstenaar ter wille van sy teks se geloofwaardigheid – of sosiale aanvaarbaarheid – lief wil hou ter wille van die toeganklikheid daarvan. Illustrasies kan dus gewysig word, soos woorde vertaal word, as deel van 'n “doel(cultuur)gerichte” vertaalstrategie (Van Meerbergen 2008:82-83), waar die kultuurspesifieke aspekte uit die bronteks vervang word met iets wat beter pas in die doelkultuur. 'n Redelik ekstreme voorbeeld van die uitbeelding van kultuur in 'n prenteboek, is die kerstoneel in een van Niki Daly se Jamela prenteboeke (Fig. 13), waar die Maria-figuur die baba Jesus soos 'n Afrikavrou vasgebind het in 'n kombers op haar rug, terwyl die Josef 'n Basotho-hoed en 'n kombers dra. In die agtergrond is daar egter ook twee tipiese engele in wit rokke, met stralekranses op hulle koppe. Die kombinasie van konvensioneel Europese en konvensioneel Afrika-elemente skep 'n hibriede kulturele indruk waarmee Daly waarskynlik 'n boodskap van kulturele versoening wil oordra.

Wysiginge kan verder ook om etiese redes aangebring word in die geval van woorde of uitbeeldings in kindertekste of -illustrasies wat binne bepaalde kulture as onaanvaarbaar beskou word. Dit kan voorkom in vertalings, of selfs in latere verwerkings van byvoorbeeld ouer tekste wat pejoratiewe bevat. In die *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature* (Wolff, Coats en Jenkins 2011:413), word die term *purification* gebruik vir hierdie eties-gerigte tipe veranderinge:

Occasionally, the images rather than the words are subjected to purification when they do not fit into the target culture. In the American translation of the nonsense story by the Swedish poet Lennart Hellsing, *The Pirate Book*, a striptease dancer has been changed into a “smashing lady” in the text, and in the picture she has been given a proper black dress (in the original she is nude).

Naaktheid is dus 'n duidelike taboe in Amerikaanse kinderboeke, wat by die vertaling van beeld en teks in gedagte gehou moet word. Wolff, Coats en Jenkins (2011:413) verwys ook na die Sweedse prenteboek *Else-Marie and Her Seven Daddies* deur Pija Lindenbaum, waar die Amerikaanse uitgewer daarop aangedring het dat 'n illustrasie van die hoofkarakter saam met haar ma en sewe pa's in die bad (Fig. 14) vervang moet word met 'n uitbeelding van die hoofkarakter saam met dieselfde karakters voor 'n kaggelvuur (Fig. 15). Grobler (2004:48) verwys ook na ander voorbeelde:

In die VSA, waar visuele kommunikasie in alle media in oorvloed gebruik word, sal prenteboeke waarskynlik anders praat as in kulture, byvoorbeeld in sommige Arabiese¹⁰ lande, waar die uitbeelding van mense en diere om godsdienstige redes afgekeur word.

Hierdie tipe veranderinge op grond van kulturele aanvaarbaarheid of onaanvaarbaarheid hang ten nouste saam met aspekte soos sosiale én self-identiteit, aangesien dit wat geld binne 'n ruimer sosio-maatskaplike konteks ook 'n impak het op individue in die algemeen en kinders meer in die besonder. Iets wat hierby aansluit, is die kindbeeld wat in verskillende lande gekonstrueer word, want: “Wat het kind representeert, uitbeeldt, in scène zet, is veelzeggend voor de manier waarop een specifieke cultuur of maatschappij zichzelf begrijpt en beoordeelt” (Joosen en Vloeberghs 2008:36). In die volgende afdeling word, in aansluiting by die fokus van hierdie studie en ter voorbereiding op die analise van Afrikaanse en Nederlandse kinderboeke wat daarop volg, dus vergelykend gekyk na die ooreenkomste en verskille tussen die Afrikaanse en Nederlandse kindbeeld in prenteboeke.

3.3 Die kindbeeld in Afrikaanse en Nederlandse prenteboeke

Een van die mees vasstaande aspekte rondom kinderliteratuur is die feit dat volwassenes die grootste beheer daarvoor uitoefen. Die kindbeeld wat in tekste of illustrasies opgeroep word, sê gevolglik dikwels meer van die land of kultuur waarin 'n verhaal afspeel as van die kinders daarin. Volgens die Belgiese letterkundiges Vanessa Joosen en Katrien Vloeberghs (2008:25) ontbreek die kind se stem dikwels in die hele jeugliteratuurproses – van produksie tot ontvangs. Die vertoog of diskoers oor “die kind”, insluitende die manier waarop daar oor “die kind” gepraat word en hoe “die kind” voorgestel word in literêre tekste, word uitsluitlik ontwerp, gekeur, gekritiseer en in stand gehou deur volwassenes: “(...) een kind wordt grootgebracht volgens het idee dat zijn ouders en opvoeders hebben van wat een kind is en moet worden. Dat kindbeeld verschilt echter van cultuur tot cultuur en van tijdperk tot tijdperk” (Joosen en Vloeberghs 2008:29).

¹⁰ Oittinen (2005:50) se uitspraak oor die aanpassing van Donald Duck-strippe met die oog op die Arabiese kultuur sluit hierby aan: “...there are strips where beautiful young women are sun-bathing while Donald is jumping into a swimming-pool. In many of the Arabic versions, young ladies' legs and arms are covered with black ink. In the same vein, pig police officers (pigs are considered unclean animals in the Arabic religion) have lost their nostrils to look less like pigs”.

In Suid-Afrika sluit kinderboekskrywers se menings oor hoe om vir kinders te skryf en te illustreer aanvanklik redelik nou by mekaar aan: Elsabe Steenberg (1988:76) vind byvoorbeeld in die tagtigerjare dat die “luisteraartjie” homself in ’n suksesvolle verhaal met die hoofkarakter moet kan identifiseer en Freda Linde (1988:210) is van mening dat ’n skrywer wat ’n kind se “geestes- en sintuiglike ingesteldheid en reaksie, sy manier van kyk na dinge” kan weergee, ’n verhaal oor enigiets kan skryf, selfs oor ’n ou man wat meeue voer. Die hoofkarakter hoef hiervolgens dus nie dieselfde ouderdom as die leser te wees nie. Die vraag kan egter gestel word of ’n volwasse skrywer werklik daartoe in staat is om uit ’n kind se oogpunt te sien. Linde (1988:210) vind dit wel moontlik:

In die skeppingsproses ontplooi die kinderwêreld spontaan by die goeie kinderboekskrywer – fris en werklik – wat kan beteken dat dit vlakker in sy onderbewuste lê as by ander volwassenes, by wie dit (verstaanbaar genoeg) maklik verdring raak.

Ten einde die kinderwêreld te kan verstaan en weergee, sal ’n suksesvolle kinderboekskrywer of -illustreerder dus volgens Linde in voeling wees met sy “innerlike kind”. Die illustreerder en skrywer Marjorie van Heerden (1988:236) wys daarop dat dit wel van ’n prenteboek ’n komplekse kunswerk maak, “created by an older mind for consumption by a much younger one”. Daarom is dit belangrik om te probeer sien met kinderoë en te probeer ervaar deur die kinderverbeelding, eerder as om ’n volwasse perspektief te wil gee. Alba Bouwer (1988:220) meen dat die kinderboekskrywer spesifiek oor die vermoë moet beskik om homself “in die hele leef- en dinkwêreld van die kind” te plaas en nie uit die oog moet verloor nie “dat daar vir kinders nog groot hoeveelhede ervarings en dinge is wat onbekend, nuut en opwindend is”. Ook Bouwer (1988:220) beklemtoon dus die belang van ’n vars, nuwe, kinderlike perspektief, asook dat die skrywer “moet kan sien hoe verdigsel en werklikheid vir ’n kind maklik inmekaarvloei”.

Daarteenoor weerspreek die Suid-Afrikaanse illustreerder Piet Grobler (2004:152) die konsep dat kinderboekillustreerders en outeurs uit ’n kinderlike oogpunt kán werk.

Die opvatting dat outeurs of illustreerders van prenteboeke hulleself inleef in die wêreld van hul reseptor of self sogenaamd weer kind word, is na my mening nie noodwendig haalbaar nie en spreek van ’n geromantiseerde beeld van die werk van outeurs en illustreerders.

Grobler vind dit dus onwaarskynlik dat 'n volwassene soos 'n kind sou kon dink en meen dat hierdie konsep onhaalbare verwagtinge ten opsigte van prenteboekskrywers en -illustreerders skep. Van al die aangehaalde Suid-Afrikaanse kinderboek-illustreerders en -skrywers is Grobler (2004:153) ook al een wat beklemtoon dat kinders as individue gesien moet word. Hulle is volgens hom “geen homogene groep waarvan almal dieselfde is of dieselfde tekste verkies of lees nie”. Grobler se opvattinge sluit eerder aan by kontemporêre Nederlandse uitgangspunte, soos blyk uit die volgende uitspraak van Vloeberghs (2006:13): “De oversteek van de grens naar volwassenheid is evenwel reëel onherroepelijk. Een terugkeer naar de kindertijd is slechts als metafoor, of in bemiddelde vorm (bijvoorbeeld via dagboekfragmenten of foto's) mogelijk”. Omgekeerd kan 'n kind hom volgens Vloeberghs (2006:13) ewe min indink hoe dit is om volwasse te wees:

Zich als kind voorstellen hoe een volwassene denkt, voelt en ervaart, blijft evenzeer een subjectieve projectie met een heel aantal onbekende en onkenbare factoren. Zo behouden zowel het kind als de volwassene het alleenrecht op een bepaalde zijnsmodus: Open potentieel versus ervarenheid, ontwikkeling versus herinnering.

Teenoor grootmense wat hul kinderlike denkprosesse moeilik kan agterhaal, plaas sy dus kinders wat lewenservaring kort, maar dit staan wel vas dat beide kinderboekskrywers en -illustreerders 'n belangstelling in die onherroepbare kinderwêreld het. Daarom vind ander mense kinderboekskrywers volgens die Belgiese letterkundige Rita Ghesquiere (2000:37) soms vreemd:

Hij zal wel extra aandacht krijgen van de psychologen omdat hij zich vaak bezighoudt met dingen die voor de meeste volwassenen reeds lang tot het verleden behoren en om zijn uitgesproken interessen voor een levensfase die toch definitief afgesloten is.

Die hele konsep dat 'n volwassene uit die oogpunt van 'n kind moet kyk, skep volgens Nederlandse skrywer en letterkundige Toos Zuurveen (1996:782) die idee dat alle kinders die wêreld op dieselfde manier ervaar en soortgelyke belangstellings deel, maar: “Het' kind bestaat natuurlijk niet, alleen als biologisch gegeven. 'Het' kind is precies zo complex als 'de' mens”. Aangesien kinders dus net soos volwassenes komplekse en unieke individue is, is die enigste “kinderwêreld”

waarin 'n skrywer / illustreerder hom of haarself kan inleef, die een wat gekonstrueer is uit die herinneringe aan hul eie kinderdae. Wieke Goeman Van Randen (1987:51) skryf die groot verskeidenheid kinderboeke wat in Nederland gepubliseer word, inderdaad onder meer toe aan kinders se uiteenlopende aard en belangstellings:

Naar vormgeving en inhoud is er een grote variatie, die persoonlijke keuzes mogelijk maakt, aansluitend bij de individuele geaardheid van het kind of zijn individuele levensomstandigheden en ervaringen. Niet alle prentenboeken immers zullen voor hetzelfde kind dezelfde gevoelsmatige identificatiewaarden hebben.

Die feit dat Van Randen en die ander navorsers verwys na aspekte soos gevoels- of identifikasiemoontlikhede toon dat hulle erkenning gee aan die self-identiteit van kinders as individue wat van ander verskil, en 'n gelykwaardige plek daaraan gee naas sosiale identiteit wat in die verlede as uitgangspunt gedien het.

Dieselfde skrywers wat in die tagtigerjare aanvaar het dat volwasse skrywers of illustreerders wel 'n kind se perspektief kan weergee, wys terselfdertyd op probleme wat sommige kinderboekskrywers ondervind om die ouderdomsgaping te oorbrug en dui in die proses aan hoe moeilik dit is om die afstand tussen volwasse skrywer en kinderleser te verklein. Bouwer (1988:220) vind byvoorbeeld dat skrywers dikwels probeer om op dieselfde ooghoogte as “die kind” te kom, maar in die proses neerbuigend word: “Dis dan dat hy verval in die skryf van verkleinwoorde en allerlei soetlikheidjies wat verkeerdelik gesien word as die idioom van ‘die kind’”. Ook volgens Steenberg (1988:76) moet skrywers nie neersien op kinders en hulle afmaak as oulike, liewe goedjies nie, maar wat hier opval, is dat Steenberg self voortdurend in haar teks verkleinwoorde gebruik wanneer sy na die kinderleser verwys, soos byvoorbeeld “luisteraartjie” en “verhaaltjie”, sonder om te besef dat dit ook 'n manier is om “die kind” af te maak as iets kleins en “ouliks”.

Suid-Afrikaanse en Nederlandse kinderboekskrywers en -illustreerders stem wel saam dat daar nie op kinders neergesien moet word nie. Van Heerden (1988:237) waarsku byvoorbeeld dat 'n mens nooit die intellektuele mag van 'n kind moet onderskat nie: “...after all, they are equipped to learn, in about half a dozen years, quantitatively as much as we adults may learn in ten times that long, if we're lucky”. Die Nederlandse skrywer Guus Kuijer (1980:130) impliseer iets soortgelyks as hy

verwys na Astrid Lindgren se woorde dat kinderboekskrywers nie oor die hoofde van kinders vir ander volwassenes moet knipoog nie: "...ze heeft gelijk, je moet niet naar ze knipogen, je moet ze gewoon recht aankijken".

Samevattend kan daarop gewys word dat die meerderheid Suid-Afrikaanse kinderboekskrywers en illustreerders nog in die tagtigerjare gedink het dat volwasse skrywers wel uit 'n kind se perspektief kan skryf, maar meer onlangse uitsprake deur 'n kontemporêre Suid-Afrikaanse illustreerder soos Piet Grobler stem ooreen met opvattinge hieroor in Nederland. Dit kan, soos genoem, dui op 'n ontwikkeling in die rigting van groter erkenning aan self-identiteit náás, of dalk selfs bo, 'n fokus op sosiale identiteit wat voorheen oorheers het. Dit is wel ironies dat sommige van die ouer Suid-Afrikaanse skrywers en illustreerders teoreties daarvan uitgaan dat nie op kinderlesers neergesien behoort te word deur hulle as 'n homogene groep te behandel nie, maar ander uitsprake dui aan dat hulle dit nog nie in die praktyk kon vermy nie. Dit dui op afstand tussen die skrywers en hul teikengroepe en bevestig nogmaals hoe moeilik dit vir volwasse skrywers is om vir kinders te skryf. Dit roep vrae op oor die verskille tussen Suid-Afrikaanse en Nederlandse kinderboekskrywers en -illustreerders se menings rondom aspekte soos geskikte onderwerpe vir kinders, asook oor kinders se verwagtinge en voorkeure. Dit word dus vervolgens bespreek.

3.4 Opvattinge oor kinders se verwagtinge en voorkeure

Soos in die vorige afdeling geblyk het ten opsigte van die kindbeeld wat volwasse skrywers, lesers en navorsers vir hulself konstrueer, word ook die diskussie oor kinders se verwagtinge en voorkeure oorheers deur die teenoormekaarstelling van volwassenes en kinders.

Soms word daar egter juis uitgegaan van ooreenkomste en gemene delers: Die bekende Nederlandse digteres Annie M. G. Schmidt (in Ghesquiere 2000:37) sê byvoorbeeld in 'n onderhoud: "De leeftijd die ik zelf altijd gehouden heb is acht. En ik schrijf toch eigenlijk voor mezelf. Ik denk dat dat het hele punt is. Ik ben acht". Dit toon groot ooreenkomste met die uitgangspunte van die Suid-Afrikaanse digter Philip de Vos (1993:53) wat ook sê dat hy met geen gehoor in gedagte skryf behalwe homself nie, asook dat sy werk nie op 'n spesifieke ouderdomsgroep

gemik is nie: hy skryf vir agtjariges tot agt-en-tagtig-jariges. Hieruit kan afgelei word dat De Vos se teikengroep uitgebreid is – hy voel dat sy boeke oor alle ouderdomsgrense heen strek en dus gerig is op almal se genot eerder as slegs op kinders. Bouwer (1988:222) noem in aansluiting by hierdie tipe opvattinge dat kinderboeke in die algemeen ook interessant vir volwassenes behoort te wees, en verwys na C.S. Lewis se standpunt dat die kinder storie wat 'n grootmens verveel, nie 'n goeie kinderboek is nie. Die Suid-Afrikaanse teoretikus en bibliotekaresse, Rhona Dubow (1993:239) se mening dat kinderboeke deur hulle teks en illustrasies plesier moet verskaf aan kinders én volwassenes, stem hiermee ooreen: “Good children’s literature is good for adults too, and must be seen as a literary genre in its own right”. ’n Kinderverhaal is dus allermins soos sommige kritici beweer¹¹ swak, afgewaterde letterkunde.

Grobler (2004:153) beskou die ouderdom van sy teikenlesers as minder belangrik as hulle ingesteldheid. Daarom kan prenteboeke volgens hom deur enige ouderdomsgroep geniet word. Van Randen (1987:51) vind eweneens dat prenteboeke se teikenlesers strek van kleuters tot volwassenes en noem dat dit belangrik is om in gedagte te hou dat kinders nie in 'n ander wêreld leef as volwassenes nie. Ghesquiere (2000:47) wys wel in dié verband daarop dat illustrasies wat nie by die teks pas nie, of wat foutiewe voorstellinge gee jong lesers steur: “Ze letten heel precies op de kleine details.” Dit kan egter ewe goed vir volwassenes geld. Marietha Niemann (2005:122-138) betrek prenteboeke inderdaad by “oorgangsliteratuur” of “crossover literature” (2005:123), waar die grense tussen jeug- en volwassenerliteratuur vervaag. Sy wys, aan die hand van ondersoekers soos Fairer-Wessels en Van der Walt (1999:103), Cart (2001:95), Zvirin (2001:211) en veral Lodge (1992:39), op faktore wat hiertoe bydra, soos die hoë kwaliteit van prenteboeke, die gesofistikeerde humor en die “appèl van fyn kunswerke (...) aan die mens” (Niemann 2005:131) en lig spesifiek Piet Grobler se illustrasies uit as “kunswerke wat deur sowel kinders as volwassenes geniet word”.

¹¹ Gretel Wybenga en Maritha Snyman (2005:12) noem in die inleiding van *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom*, die diskriminerende houding teenoor kinderletterkunde: “Die Afrikaanse kinderletterkunde is 'n grootliks onontginde terrein ook omdat dit tradisioneel steeds nie as deel van die hoofstroom-letterkunde beskou word nie”.

Humor, soos aangetref in Piet Grobler se illustrasies, kan as 'n gemene deler beskou word tussen grootmense en kinders. Philip de Vos (1993:53) noem byvoorbeeld dat kinders en grootmense dikwels dieselfde dinge humoristies vind, en dat 'n kinderboekskrywer nooit kinders se intellek moet onderskat nie. Volgens De Vos is mense geneig om aan te neem dat kinders nie oor die kennis van sekere onderwerpe beskik nie: "We often assume that a child would not know certain things, but seem to forget that most of us grew up in a pre-television era and that today's children are aware of so much more than we were at their age" (1993:53). Om dus te voorspel wat kinders humoristies sal vind, is 'n gewaagde aanname – daar bestaan nie 'n duidelike grens tussen die onderwerpe wat kinders en volwassenes as humoristies beskou nie: "Does a boy in standard two and his great-grandmother laugh at the same thing? Suprisingly enough, they often do – and here I can talk from personal experience" (De Vos 1993:53). Daar is wel sekere grense van humor wat kinders tematies uitsluit, soos die eksplisiete gebruik van geweld en seks, maar verder kan die veralgemening nie sonder meer gemaak word dat kinders en grootmense nie dieselfde uitbeeldings snaaks sal vind nie.

Lona Gericke (1993:183) vind dat kinders (soos sekerlik ook baie volwassenes) hou van boeke wat buitengewoon, vol van verrassings en fantasie is. Kinders geniet ook volgens haar verhale gevul met kontraste, oorspronklikheid, verbeelding, speelsheid en verbale humor: "Such lively books, containing nothing dull or preserved beyond its time, with expressive characters, strong emotions, and words and pictures that simply appeal to them, will motivate children to read". Dit is dus nie vir Gericke belangrik dat kinders noodwendig iets leer uit die boeke nie, maar eerder dat boeke wat dié elemente bevat by kinders die behoefte sal skep om te lees. Kinderboeke moet volgens haar oorspronklik en vermaaklik wees – veral humor speel 'n belangrike rol om boeke aantreklik te maak vir kinders. Sy beskryf die tipe humor waarvan kinders hou, soos volg: "Some of the finest humorous writing for children is usually unsentimental, cracks jokes at the expense of mainly adults but also children, and is on the whole an affirmation of child life and imagination" (Gericke 1993:183). Dit is hierby opvallend dat haar formulering wegstuur van voorskriftelikheid.

Betsie van der Westhuizen (2007:58) wys, aan die hand van Van Coillie 1999, daarop dat jong kinders van drie tot vyf jaar teenstrydighede, die ongewone,

herhaling, die skep van verwagtinge en verrassings waardeer, terwyl ses- tot agtjarige ook vergroting en hiperbool, taaleksperimente (met onder meer rym, ritme en fonetiese manipulasie) komies vind. Niemann (2005:127) vind dit egter debatteerbaar dat dit hoegenaamd as nodig beskou word om boeke op 'n voorskriftelike manier met verskillende ouderdomme te verbind en wys daarop dat films slegs aandui “vir watter kykersmark bepaalde films *nie* geskik is nie”. Dit word ook geklassifiseer op grond van aard (romanse, geweld, riller of komedie) eerder as dat onderskei word tussen films vir volwassenes of vir jeugdige kykers. Sy bepleit dus dat afgestap word van “die teenstrydige maniere waarop ouderdom in die bepaling van 'n potensiële teikengroep aangewend word” (Niemann 2005:127). Haar standpunt pas goed in by die groter eietydse fokus op self-identiteit en individualiteit. Volgens De Vos (1993:53) het volwassenes inderdaad soms rare gedagtes oor watter humor geskik is vir kinders en wat nie:

Once or twice I have been accused of mentioning the unmentionable, like false teeth and dandruff in my stories – these things should actually be spoken of in hushed tones and behind closed doors, I am told. I have used these indelicacies for their humorous effect in two of my stories, but for some people this is a very serious matter and not fit for children to read about.

Sommige opvattinge van volwassenes oor temas en selfs oor strukturele benaderingswyses in kinderboeke klink, in aansluiting by wat Philip de Vos uitlig, inderdaad nogal veralgemenend, voorskriftelik en soms selfs dogmaties. Dit is volgens Bouwer (1988:219) byvoorbeeld baie belangrik dat die begin van 'n kinderboek reeds boeiend is en veral dat die gebeure redelik gou sal begin vir 'n jonger ouderdomsgroep, anders sal die leser moontlik gou belangstelling verloor. Sy vind dat dit nogal “hopeloos” kan wees om vir 'n kind te begin met 'n “stemmingsvolle beskrywing van 'n landskap of plek waarin daar niks lewe nie”, omdat kinders volgens haar van die begin af wil weet oor wie die storie handel. So 'n standpunt kan egter myns insiens nie net voorskriftelik en veralgemenend voorkom nie, maar kinders ook stereotipeer. Volgens die Suid-Afrikaanse illustreerder Alida Bothma (1988:234) hou 'n kleuter van boeke wat handel oor goed wat hy elke dag sien, soos sy “ma in die kombuis, die kat in die tuin, ouma wat kom kuier, die seek na 'n speelding wat weg is”. Die onderwerpe klink egter taamlik vervelig – kan 'n mens werklik veralgemeen deur te beweer dat alle kleuters van hierdie temas sal hou en spesifiek verhale daaroor sal geniet?

Bothma maak nog 'n aanvegbare stelling as sy voorspel dat boeke oor Eskimo's of Egipte geen aftrek sal kry by Suid-Afrikaanse kleuters nie, aangesien dit buite hulle ervaringsveld val. Tog is daar oorgenoeg kinderboeke wat die teendeel bewys, soos die gewilde Europese sprokies wat deurspek is met elemente wat Suid-Afrikaanse kleuters moontlik nie ken nie, soos bere, wolwe, kastele, prinsesse, ensovoorts. Dit is ook problematies om te veralgemeen dat alle Suid-Afrikaanse kleuters oor dieselfde ervaringsveld beskik.

Van Randen (1987:53) het 'n meer genuanseerde mening. Sy vind enersyds dat hoe nader 'n verhaal aan die vertroude werklikheid van "die kind" is, hoe meer herkenningmoontlikhede word aan "die kind" gebied, maar sy dink andersins dat verhale buite "die kind" se ervaringsveld ook voordelig kan wees:

Situeringe buite die direkte belewingswereld thuis, in byvoorbeeld buurt, school of die spesiale wereld van dokter of ziekenhuis, beteken aanvankelik een uitbreiding van die wereld en krygen dan een verkennende waarde. Vervolgens kunnen ook deze gebieden binnen de sfeer van herkenning komen te liggen en daarmee aanleiding zijn tot herbeleving en verwerking van ervaringen. Prentenboeke lenen zich ook erg goed om het kind een beeld te geven van andere levenswijzen of het leven in vreemde culturen.

Van Randen se standpunt is dus dat skrywers en illustreerders van prenteboeke hulself nie moet blind staar teen die feit dat kinders jonk is en moontlik nie 'n breë verwysingsraamwerk het nie, omdat dit juis verbreed word deur die blootstelling aan situasies, plekke en dinge buite hul ervaringsveld wat boeke bied. Roozenburg(1987:36) meen voorts dat boeke wat 'n eerlike beeld van die werklikheid gee tot meer begrip by kinders kan lei vir die kompleksiteit van menseverhoudings, sodat hulle sodoende hul eie gedrag beter kan verstaan:

Ze kunnen zich daarbij getroost voelen door de ontdekking dat ze niet alleen staan met hun problemen. Alleen moeten we er nooit van uitgaan dat dit het privilege is van het realistische verhaal. Een goed geschreven fantastisch verhaal, of liever nog alle goede literatuur, heeft dezelfde reikwijdte.

Bothma (1988:231) vind dat 'n kind in die eerste vyf jaar van sy lewe die vatbaarste is vir invloede, en daarom speel die skrywer en die illustreerder 'n groot rol in sy opvoeding. Volgens haar moet die regte instellings reeds by die jong kind "gekweek" word: "Soveel situasies in die samelewing kan deur 'n boek vir 'die kind' in die regte perspektief gestel word, wat uiteindelik kan bydra tot 'n gesonder gemeenskap en

groter begrip tussen verskillende bevolkingsgroepe” (1988:231). Die gebruik van die woord “kweek” is egter problematies, want dit skep die idee dat kinders beheer moet word deur volwassenes wat hulle vorm en manipuleer om in te pas by die samelewing. Hierteenoor waarsku Steenberg (1988:76) dat ’n kinderboek nie moet preek nie, want kinders verafsku dit: “preek is plat!”. ’n Boek moet volgens haar nie ’n doelbewuste les probeer leer nie, maar eerder uit verskillende fasette bestaan sodat die leser elke keer dat hy dit lees weer iets nuuts ontdek. Sodoende “groeï die kleuter daardeur wat insig en begrip betref” (Steenberg 1988:76). Die verskil tussen die twee leerprosesse is dat die een geforseerd is en die ander natuurlik.

Daar bestaan sterk konsensus tussen Suid-Afrikaanse en Nederlandse skrywers en ondersoekers dat boeke wat pertinent vir kinders “lessies” wil leer nie kinders of volwassenes sal vermaak nie. Dit dui op die ontwikkeling wat die aanbieding van kinderliteratuur deurgemaak het sedert die 19de eeu, toe die didaktiese en pedagogiese die uitgangspunt was in beide die Nederlandse en die vroeg-Afrikaanse kinderliteratuur (sien o.a. Van Zyl, in Wybenga en Snyman 2005:34). Daarom wys Zuurveen (1996:780) daarop dat kinderboeke lankal nie meer sedeleer is nie: “Een jeugdboek wordt ook niet meer geschreven met het doel kinderen aan te sporen tot godsvrucht, gehoorzaamheid en deugd”. Kinders hou volgens haar nie van moraliserende boodskappe oor temas soos rassisme, die milieu en gelyke regte nie: “Ze willen gewoon een spannend boek dat bij voorkeur goed moet aflopen”. Ook Kuijer (1980:129) het sterk opinies oor die saak en is van mening dat pedagoge vyande is van die literatuur: “Een schrijver moet niet willen opvoeden. Hij moet niet iets willen ‘aanbrengen’ of ‘bewust maken’”. Hy stel daarom voor “op te houden met opvoeden, want wij leven allemaal voor het eerst en wij weten niet hoe dat moet” (1980:124) en beweer: “Schrijver zijn en opvoeder zijn zitten elkaar in de weg. Hoe kun je schrijven als je aan het opvoeden bent? (...) Grootbrengen is een tactiek, een opzettelijke, bedachte activiteit. Literatuur is terreinverkenning van een schrijver, geen wegwijsbord” (1980:132).

Die Suid-Afrikaanse skrywer Rona Rupert (1988:225) se standpunt is egter dat ’n kinderboek wel eties moet wees, maar dan sonder moralisering of sinisme, omdat ook die lewe nie soseer sinies is nie, maar eerder vol teenstrydighede. Die verhale moet dus volgens haar liefers nie ’n negatiewe toon hê nie, maar dit hoef ook nie bloot

rooskleurig positief te wees nie. Die vraag is egter waar die grens lê tussen 'n etiese en 'n moraliserende boek, en is die uitbeelding van die wêreld as 'n etiese plek nie geromantiseer nie?

Roozenburg(1987:35) se indruk is dat mense jong kinders wil beskerm van 'n pessimistiese levensvisie, omdat kinders geborgenheid en veiligheid nodig het, maar Kuijer (1980:131) lewer kritiek op hierdie tipe idees: “Maar het kenmerk van literatuur is nu juist de onveiligheid, het onbekende terrein, de schrik en de onverhoedse lach. Onveiligheid is ook kenmerkend voor de werkelijk grote boeken in de kinderliteratuur”. Kinders moet dus ook volgens hom komplekse situasies, gevaar en konflik leer hanteer. In dié verband bied kinderboeke 'n “veilige” ruimte vir “die kind” om dit te leer deur middel van meelewing met die karakters se ervarings.

Die Suid-Afrikaanse uitgewer Annari van der Merwe (1988:248) soek 'n goeie balans tussen die negatiewe en die positiewe in kinderboeke:

Die beter kinderboek is genuanseerd. Niks of niemand is òf volledig boos òf volledig goed nie, òf heeltemal onnosel òf in alles briljant nie. Selfs die boef in die verhaal is 'n mens en om dié rede nie totaal sonder gevoel of reddeloos nie, ook die wonderlikste mens het sy swakhede en is feilbaar. Stereotipes — die skurk wat keer op keer vuil en ongeskeer is, met 'n lang kakebeen en oë wat te na aan mekaar sit, en die heldin wat mooi en slim is, altyd vriendelik, met 'n sagte, soet stem — hoort nie tuis in 'n realistiese verhaal wat die leser enigsins verryk nie.

Van der Merwe is dus gekant teen die uitbeelding van die wêreld as 'n rooskleurige plek waar jy mense kan indeel in binêre opposisie tot mekaar, goed of sleg. Joosen en Vloeberghs (2008:59) het, in aansluiting hierby, nie soseer iets teen kontras en opposisies in die loop van 'n verhaal nie, maar merk op dat heelwat fantasieverhale vir kinders afsluit met die uitbeelding van 'n nuwe harmoniese wêreldorde:

De confrontatie tussen goed en kwaad eindigt dan met de overwinning van het goede, de duisternis klaart op en maakt plaats voor een nieuwe, hoopvolle toekomst, waarin verschillende werelden of dimensies in harmonie met elkaar bestaan.

Vir Joosen en Vloeberghs is dit wel ook van belang dat die goeie uiteindelik in kinderboeke die kwade oorwin. Dit sluit aan by Van der Merwe (1988:248) se mening dat 'n kind se leesstof uiteindelik die “inherente goedheid van die mens moet bevestig”.

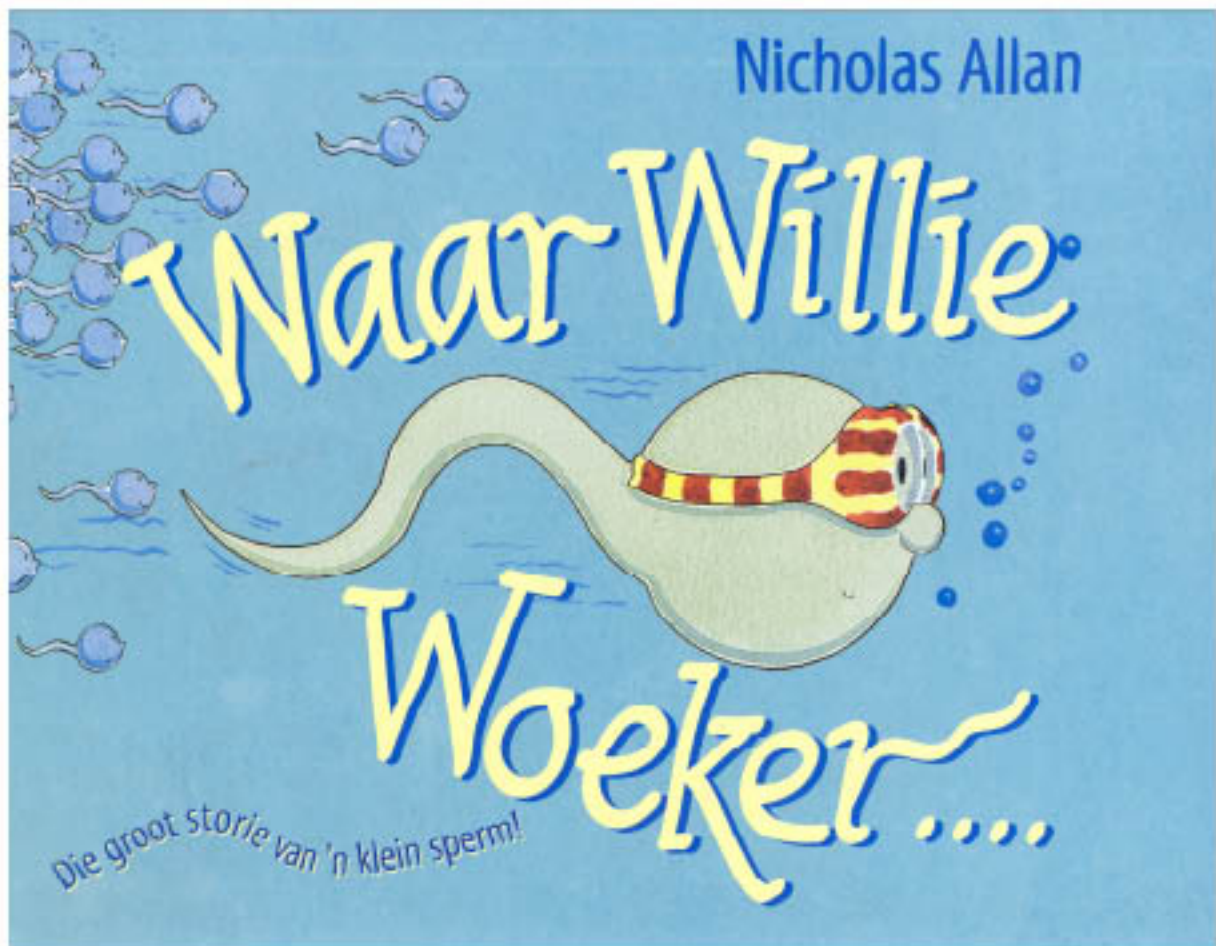


Fig. 16. Nicholas Allen. Die voorblad van *Waar Willie Woeker*. (Allen 2004)



Fig. 17. Nicholas Allen. *Waar Willie Woeker*. (Allen 2004)

Die manier waarop kinderverhale afgesluit word, het dus implikasies vir die morele of etiese geheelindruk wat geskep word, maar ook ander aspekte in verband met slotte word deur kinderboekkenners aan die orde gestel: Van der Merwe (1988:249) glo byvoorbeeld dat 'n kinderverhaal nooit 'n oop einde moet hê nie – alle probleme moet opgelos word – maar noem wel dat sommige menslike probleme uiteraard nie soseer “opgelos” kan word nie. In sulke gevalle gaan dit volgens haar eerder om die verwerking en hantering van die menslike probleem, soos byvoorbeeld die dood. Soms het die oplossing dus nie met die probleem as sodanig te doen nie, maar met die hantering en verwerking daarvan. Zuurveen (1996:780) meen dat byna alle kinders boeke met oop eindes haat: “Kinderen wensen duidelijkheid. In hun opvoeding en ook in hun boeken”. Sy vind dat die gedagte in die pedagogiese denke posgevat het dat 'n kind “oud en wys genoeg is” om “vanself” tot die juiste konklusie te kom, maar voel dat dit 'n kind se onbetwiste reg is om nóg oud nóg wys genoeg te wees. Die onus rus eerder volgens haar op die illustreerder en skrywer om 'n kinderboek so te eindig dat alle los draadjies van die verhaal opgelos en bymekaar gebring is (Zuurveen 1996:781).

Daar word ook meermale besin oor tematiese aspekte en oor die grense tussen volwasse boeke en kinderboeke. Uit die reaksies blyk dat die meeste Afrikaanse en Nederlandse skrywers nie noodwendig voel dat problematiese onderwerpe vermy moet word nie, maar wel dat dit taktvol aangepas behoort te word vir 'n jonger gehoor. Van der Merwe (1993:90) vind temas soos seks, tragedie of geweld egter as sodanig nie geskik vir kinderboeke nie, omdat kinders onder dertien volgens haar nie werklik geïnteresseerd is in seks of in die emosie en introspeksie wat daarmee gepaard gaan nie. Dit is egter 'n aanvegbare stelling, waarvoor sy ook nie enige konkrete of morele redes verstrek nie – sy sê bloot dat kinders sulke boeke nie sal geniet nie. Wanneer 'n mens egter kyk na die kinderboeke wat te koop is in Suid-Afrikaanse boekwinkels, blyk dat kinders (of hul ouers?) wel belangstel in hierdie onderwerpe. Dit hang egter af van die manier waarop dit aangebied word. In die vertaalde boek *Waar Willie Woeker*, oorspronklik deur die Britse skrywer en illustreerder Nicholas Allen, wat handel oor die lewe van 'n spermselletjie (Fig. 16) kom naaktheid en seks byvoorbeeld wel voor, maar dit word nie op 'n eksplisiete manier uitgebeeld nie: die seks vind byvoorbeeld onder 'n deken plaas (Fig. 17) en



Fig. 18. Nicholas Allen. 2004. *Waar Willie Woeker*. (Allen 2004)

die naakfigure is karikatuuragtig geteken, met min detail (Fig. 18). Hierdie boek is waarskynlik aanvaarbaar vir sowel ouers as kinders, aangesien dit enersyds opvoedkundig van aard is en die tema andersyds so kreatief aan die orde stel dat dit nie didakties oorkom nie. Volgens Ghesquiere (2000:95) word “een openhartig spreken over alles wat met seksualiteit te maken heeft” in kinderboeke deur sommige skrywers toegejuig, terwyl ander vind “dat je voor kinderen en jongeren over alles kunt schrijven, als je het maar op een helder manier doet”. Daar is egter ook heelwat mense wat versigtiger omgaan met die onderwerp: “Ze zullen vooral de noodzaak van een zekere interesse bij het kind onderlijnen, omdat ze van oordeel zijn dat alleen in dat geval inleving of identificatie en zelfs uitbreiding van kennis mogelijk wordt”.

Roozenburg(1987:34) is van mening dat taboes in Nederlandse kinderboeke vanaf die begin van die 1970's soos mis voor die son verdwyn het.

In hierdie opsig gaan die Nederlandse kinderboeke in die algemeen verder met sensitiewe onderwerpe, en dié soort boeke is in veel groter getalle beskikbaar. Daar word inderdaad 'n oorvloed nuwe onderwerpe aangetref waaroor nooit voorheen so nadruklik geskryf is nie. Sake soos egskeidings, eensaamheid, kindermishandeling, seksualiteit, dwelms, ouderdom, die dood, diskriminasie en heelwat emosies soos angs en verdriet word aan die orde gestel, soos duidelik te sien in Koos Meinderts en Annette Fienieg (2010:14) se boek *De man in de wolken*:

Er waren er ook die vaker kwamen, zoals de geitenhoeder die door de kinderen in het dorp werd uitgejouwd en uitgelachen. Hij kwam heel vaak langs, net als het schelpenmeisje dat van de ene op de andere dag was gestopt met praten, of de oude vrouw die een kinderwagen voorduwde met een pop die ze fles gaf; of de man die ruzie maakte met de stemmen in zijn hoofd. En dan was er ook nog de eenzame jongen die eigenlijk een meisje was.

In hierdie verhaal word daar dus verwys na mense met uiteenlopende emosionele en sielkundige struikelblokke – 'n onderwerp wat nie normaalweg met kinderboeke geassosieer word nie. Die transgender¹² seun se konflik met sy geslagsidentiteit

¹² Judith Butler (2004:6) omskryf die term *transgender*: “Transgender refers to those persons who cross-identify or who live as another gender, but who may or may not have undergone hormonal treatments or sex reassignment operations. Among transsexual and transgendered persons, there are those who identify as men (if female to male) or women (if male to female), and yet others who, with or without surgery, with or without hormones, identify as *trans*, as transmen or transwomen; each of these social practices carries distinct social burdens and promises.



Fig. 19. Babette Cole. *Mamma het my nooit vertel nie.* (Cole 2003)



Fig. 20.



Fig. 21.



Fig. 22.

word in die illustrasie uitgebeeld met die kleure blou en pienk: onder sy blou hemp dra hy 'n pienk hemp. Die gebruik van die kleure blou en pienk is 'n redelik stereotiepe aanduiding van “manlik” en “vroulik”, maar beeld die konflik van die seun hier suksesvol uit.

Wanneer 'n mens na die beskikbare kinderboeke in Suid-Afrika kyk, blyk dat heelwat onderwerpe wat voorheen as taboe gesien is wel ook hier in kinderboeke aangetref word. Een voorbeeld hiervan is die Britse illustreerder en skrywer Babette Cole se boeke wat in Afrikaans vertaal is, soos *Mamma het my nooit vertel nie*. Die hoofkarakter vra heeltid vrae oor sake wat hy nie verstaan nie, soos byvoorbeeld: “Hoekom verkies sommige vroue om verlief te raak op ander vroue ... en sommige mans op ander mans?” en die vrae word verbind met illustrasies wat die situasies uitbeeld (Fig. 19 en Fig. 20). Onderwerpe soos tienerswangerskap en geldelike probleme word ook aangeraak (Fig. 21 en Fig. 22). Dit is interessant dat hierdie grensoorskrydende prenteboeke in Suid-Afrika oor die algemeen vertaalde boeke is, wat die vraag opper of Afrikaanse kinderboekskrywers en -illustreerders ook soveel kreatiewe vryheid gegun word soos die Nederlandse skrywers, en bogenoemde skrywers en illustreerders, in hulle keuses van verhaalonderwerpe.

Naas seks en seksualiteit is tragedie in kinderboeke ook 'n onderwerp wat heelwat kommentaar uitlok. Volgens Van der Merwe (1993:89) kan tragedie in kinderboeke, kinders wel help voorberei op hartseer gebeurtenisse, maar sy vind (nogmaals) dat die einde van die boek altyd hoop vir die toekoms moet inhou. Depressie en wanhoop moet volgens haar liefers vermy word, aangesien dit baie meer gekompliseerd en beskadigend is as vrees of rou, en dit ook moeilik is om op te los. Kan 'n mens egter aanneem dat kinders nog nie self depressief of wanhopig was nie? Die moontlikheid bestaan dat kinders wat byvoorbeeld gemolesteer is, of wat 'n ouer aan 'n siekte soos kanker of vigs verloor het, dalk deur sulke boeke verryk en gehelp sal word om hulle gevoelens beter uit te druk. Zuurveen (1996:749) voel egter dat kinders nie opgesaal wil word met kommer en kwellings nie:

Worden ze ermee geconfronteerd, dan dient de Oplossing (met een hoofdletter) onder handbereik te zijn. Jeugdboeken waarin de problematiek als een loden last blijft liggen, zullen door de meeste kinderen worden afgewezen. Een kind heeft behoefte aan 'basic security', niet alleen in de eerste levensjaren maar

ook daarna. Het kind wenst een duidelijk gestructureerde wereld met de nodige zekerheden als koestering en verzorging. De wereld is niet altijd een paradijs maar wél een groot wonder, en moet vanuit een veilige uitvalspoort en thuishaven worden verkend.

Ook Zuurveen vind met ander woorde dat wanneer tragiese onderwerpe in 'n kinderboek bespreek word, dit gepaard moet gaan met 'n soort oplossing. Kinders kan wel blootgestel word aan sulke onderwerpe, maar dan binne perke.

Aandag word ook bestee aan kinderboeke waarin sosio-politieke kwessies aan die orde gestel word. Verschuren (1987:193) vind egter dat die “goede, literaire, geëngageerde, maatschappijkritiese, het grensverleggende boek, ‘voer voor welgestelden’ is”, en voeg by:

Wie de zekerheid heeft van een veilige plek waar hij zich thuis voelt, zich geaccepteerd weet door een omgeving die hem de rust biedt geconcentreerd te kunnen lezen en zich geen zorgen hoeft te maken over primaire levensbehoeftes, kan zijn geest vrijmaken om door middel van boeken over zichzelf na te denken en zich te verdiepen in eigen en andermans problemen.

Hierdie tipe boeke is dus 'n luukse wat slegs in 'n veilige omgewing kan slaag. Andersins vind Verschuren dit eerder 'n vergesogte idee dat kinders sosio-politiese boeke sal waardeer. In 'n land soos Suid-Afrika waar armoede heers, is hierdie stelling van Verschuren in die besonder van toepassing, maar die vraag kan andersins gestel word of kinders in swak maatskaplike omstandighede hulself nie ook sou kon assosieer met boeke wat oor hierdie tipe onderwerpe handel nie.

Ter afsluiting: In Suid-Afrika word daar slegs 'n klein hoeveelheid prentboeke per jaar uitgegee. Een van die redes hiervoor is dat min mense boeke, maar veral kinderboeke koop weens 'n swak gevestigde leeskuultuur. Die feit dat Suid-Afrika elf amptelike tale het, maak dit ook 'n gekompliseerde mark (Grobler 2004:14). Met dié multikulturele mark sou 'n mens verwag dat daar heelwat werk sal wees vir illustreerders en skrywers, maar Grobler (2004:16) vind dat dit nie die geval is nie:

Hoewel die multikulturele mark 'n groot behoefte aan prentboeke het, kan weinig illustreerders as *bona fide* prentboekillustreerders in Suid-Afrika 'n bestaan maak. Die internasionale prentboekmark is dus ook in illustreerders se visier; eweneens 'n feit wat transkulturele visuele kommunikasie vereis.

Heelwat van die Suid-Afrikaanse illustreerders werk mee aan opvoedkundige leesreekse, want daar is meer werk in hierdie veld beskikbaar. Dit is egter 'n problematiese verskynsel wat tot 'n mate afbreuk doen aan die moontlikheid van 'n volwasse, gesofistikeerde prenteboekindustrie (Grobler 2004:41). Van die redes hiervoor is dat die boeke eerstens meestal net in die opvoedkundige veld verkoop word, wat die konsep van boeke as didaktiese hulpmiddels versterk. Dikwels word dié tipe prenteboeke gebruik om morele waardes, lesse en inligting op 'n "onsubtiele" manier aan die leser oor te dra (Grobler 2004:40) daar is dus min verbeelding betrokke. Verder is daar nie 'n vaste standaard wat die gehalte van die boeke met reproduksie verseker nie: dit word dikwels op goedkoop papier gedruk en die formate is klein om sodoende geld te bespaar (Grobler 2004:41). Prenteboeke kom dus meermale nie tot hulle volle reg in opvoedkundige leesreekse nie. Grobler (2004:45) noem dat daar ook druk uitgeoefen word dat nie-opvoedkundige prenteboeke morele "lessies" oor waardes, ensovoorts moet bevat, aangesien sulke boeke meer toekennings en pryse binne die Suid-Afrikaanse mark ontvang:

Boeke wat die probleme van kinders aanspreek, wat kinders help om hulself en ander te verstaan, in die Suid-Afrikaanse konteks, en wat 'n sogenaamde bydrae maak tot 'n literêre omgewing, word aangeprys. Teenswoordig in Suid-Afrika word met so 'n bydrae onder meer waarskynlik bedoel dat 'n boek tematies en ideologies die vestiging en instandhouding van 'n harmonieuse, geïntegreerde, multikulturele samelewing onderskryf en iets van die Afrika-kontinent weergee.

Verwagtinge word gevolglik aan hedendaagse Suid-Afrikaanse prenteboeke gestel om die konsep van die "reënboognasie" en die idealisme wat daarmee gepaard gaan uit te beeld en sodoende die ideologie te versterk. Prenteboeke kan dus steeds nie heeltemal wegbreek van hul didaktiese – en selfs ideologiese – rol nie. Die vraag is of kinders sulke boeke sal waardeer en of dit voordelig is met die oog op die reeds gebrekkige leeskuiluur in Suid-Afrika. Volgens Zuurveen (1996:745) is dit in Nederland ook die geval dat kinderboeke wat oor sosio-politiese kwessies handel meer pryse wen: "Uitgevers, willen zij hoge ogen gooien bij officiële erkenningen als Gouden en Zilveren Griffels en dito Penselen, en het predikaat verwerven het 'betere' jeugdboek te brengen, houden nadrukkelijk rekening met (de smaak van) de *volwassen koper*, dus met de ouders en opvoeders..." Sy kom na aanleiding hiervan tot die gevolgtrekking dat die "gewone" jeugdboek beheer word deur die opinies van volwasse outeurs en deskundiges oor wat wel en wat nie geskik is vir 'n kind nie, of

waarmee die jeug gekonfronteer moet word, byvoorbeeld die milieu en derdewêreldproblematiek soos rassisme, armoede en gelyke regte (1996:745). Te veel jeug-outeurs skryf volgens haar oor die hoofde van kinders, om sodoende 'n jeugboekprys te verower (Zuurveen 1996:780). Joosen en Vloeberghs (2008:199) sluit hul hierby aan. Hulle noem dat illustreerders meermale nie net jong lesers toespreek nie, maar ook volwassenes, aangesien dié boeke dikwels baie beter verkoop en 'n groter kans het om pryse te wens as dit op 'n ouer gehoor gerig is.

Wanneer vergelykend gekyk word na die menings van Nederlandse en Suid-Afrikaanse kinderboekkenners is dit opvallend dat 'n redelike mate van konsensus bestaan, maar daar is tog sekere noemenswaardige ooreenkomste en verskille. Self-identiteit en 'n gevolglike groter verskeidenheid boeke om aan te pas by uiteenlopende individue se smake, is kenmerkend van die Nederlandse benadering. Daar is ook veel meer grensoorskrydende boeke in hierdie welvarende, asook redelik homogene en hoofsaaklik eentalige land. Daar bestaan ook in hierdie lande verskille oor die onderwerpe wat kinders geniet. Die verskillende menings onderstreep terselfdertyd dat kinders as gevolg van hulle individualiteit van 'n breë spektrum onderwerpe hou. Dit wil voorkom asof die uitgangspunte van kinderboekskrywers en -kenners in Nederland moontlik nouer saamhang met die uitlig van self-identiteit en individualiteit by kinderlesers as met sosiale identiteit, wat skynbaar sterker in die aandag staan van heelwat Suid-Afrikaanse kenners van dié genre. In laasgenoemde geval word kinders makliker as groep saamgegroepeer, en allerlei voorkeure en verwagtinge word aan hulle toegeskryf, soms verbind met ouderdomsvoorkeure.

In die volgende afdeling word in groter diepte na vier prentboeke, asook my eie verhaal, gekyk om sodoende verdere verskille en ooreenkomste tussen die Suid-Afrikaanse en Nederlandse opvattinge oor prentboeke te bespreek.

4. Analise van Nederlandse en Afrikaanse prenteboeke

4.1 Inleidend

In hierdie hoofstuk word twee Suid-Afrikaanse en twee Nederlandse prenteboeke onderskeidelik bespreek op grond van die volgende kriteria: Dit gaan om prenteboeke geskryf deur 'n Suid-Afrikaanse, Nederlandse, of Vlaamse skrywer, wat in die betrokke land gepubliseer is, en waarin sprake is van identiteitskonstruksie of / en landskapsvorming. Soos in die inleiding gestel, is die doel van die analyses om, aan die hand van 'n soortgelyke tipe fokus op 'n aspek soos landskap, vas te stel of verskille in ruimtelike konteks en landskapsbeleving (Afrika teenoor Europa / die Nederlande) aanleiding gee tot ooreenkomstige tipe visuele en tekstuele uitbeeldings, met gepaardgaande gevolge vir beeldvorming en identiteit.

Vrae word eerstens gestel oor hoe identiteitskonstruksie saamhang met die manier waarop verskillende ruimtes visueel en tekstueel omgeskakel word tot landskappe in die geselekteerde tekste. In die vorige afdeling is tweedens vasgestel dat die uitgangspunte van kinderboekskrywers en -kenners in Nederland moontlik nouer saamhang met die uitlig van self-identiteit en individualiteit by kinderlesers as met sosiale identiteit, wat skynbaar sterker in die aandag staan van heelwat Suid-Afrikaanse kenners van dié genre. In laasgenoemde geval word kinders makliker as groep saamgegroepeer, en allerlei voorkeure en verwagtinge word aan hulle toegeskryf, soms verbind met ouderdomsvoorkeure. Die tweede vraag na aanleiding hiervan is dus of Suid-Afrikaanse kinderboeke ten opsigte van instelling en uitbeelding nader aan konvensies staan as wat die geval is in Nederlandse kinderboeke. Of word genoeg ruimte gelaat vir self-identiteit en individualisme? By beide vrae word uiteraard in ag geneem dat elke kinderboek getuig van 'n eie unieke aanpak, 'n aspek wat gevolgtrekkings op grond van vergelykings tussen enkeltekste problematies maak.

Om die onderskeie tekste te selekteer, is deur 'n groot aantal kinderboeke in boekhandels en biblioteke gesif, in sowel Nederland as in Suid-Afrika. Gedurende my studietydperk in Leiden, Nederland, in 2010, waar ek onder meer ter voorbereiding 'n kursus gevolg het oor kinder- en jeugliteratuur,

het ek 'n goeie indruk gekry van die groot verskeidenheid kinderboeke wat in die Nederlande gepubliseer word. Hoewel Nederland 'n klein land is, bied dit uitstekende moontlikhede om op die hoogte van sake te kom van die jongste Europese uitgangspunte oor die kinderliteratuur, aangesien Nederland as sterk kultuurgerigte land op die voorpunt is van nuwe navorsing en ontwikkelinge. Baie aandag word aan lees en geletterdheid bestee, en Nederland beskik ook oor een van die mees gevorderde vertaalindustrieë ter wêreld, met die gevolg dat vertalings van nuwe boeke meermale verskyn saam met die eerste bekendstelling daarvan in die land van oorsprong. In April 2010 het ek die kinderboekmark in Bologna besoek, waar ek onder meer na die Nederlandse uitgewers se uitstalruimtes gegaan het om op die hoogte van sake te kom van die beskikbare prenteboeke. Daar het ongelukkig geen Suid-Afrikaanse uitgewers uitgestal nie, maar in Suid-Afrika het ek wel die kinderboekvoorraad van 'n hele aantal boekwinkels nagegaan, asook biblioteke en kataloge van Afrikaanse uitgewers.

In die proses het 'n aantal verskille en ooreenkomste uitgestaan: Dit is byvoorbeeld opvallend hoe min Suid-Afrikaanse prenteboeke in hardeband uitgegee word teenoor die Nederlandse prenteboeke wat meestal in hardeband gepubliseer word. My indruk is verder dat in Suid-Afrikaanse prenteboeke meer dikwels oppervlakkige intriges voorkom as die Nederlandse prenteboeke, en dié wat meer diepgang vertoon, handel meestal oor sosiaal-politieke kwessies soos armoede. In die Nederlandse boeke word veel minder aandag aan 'n spesifieke Nederlandse kultuur of landskap bestee as in Suid-Afrika, as gevolg van 'n baie sterk internasionale inslag en 'n gerigtheid op die vertaalbaarheid van kinderboeke in ander tale ten einde meer teikengroepe te bereik. Heelwat verhale speel in ander lande af, terwyl baie fantasieverhale ook aangetref word. Daarteenoor word Suid-Afrikaanse prenteboeke meer dikwels gekenmerk deur 'n kulturele inslag en 'n fokus op die eiesoortige konteks, insluitende landskap. Dit kan myns insiens te make hê met die feit dat die nuwe Suid-Afrika maar sowat 17 jaar oud is en dat 'n veel groter bewussyn van 'n eie identiteit en landskap dus aanwesig is. Soos in die vorige afdeling genoem, kan dit terselfdertyd getuig van 'n groter ideologiese aandrang op skrywers om 'n bydrae te lewer tot die bevordering van samewerking en versoening in 'n multikulturele samelewing, soos die toekenning van literêre pryse vir kinderboeke inderdaad weerspieël (sien ook weer Grobler 2004:45).

4.2 ***Die prinses van die Afrikavlaktes* – Alana Bailey**

Illustrasies deur Emily Bornoff

Die eerste Afrikaanse kinderboek wat gekies is vir bespreking, *Die prinses van die Afrikavlaktes* deur Alana Bailey, se titel getuig reeds van 'n bewustelike Afrikagerigtheid. Dit pas ook in ander opsigte goed in by eietydse verwagtinge en is inderdaad met verskeie pryse bekroon, soos die Katrine Harriesprys vir kinderboek-illustrasies 2008; die ATKV-Kinderboektoekenning 2007 en die Tienie Hollowaymedalje vir kinderliteratuur 2009 (www.lapa.co.za/web/boek/boek.aspx?Boek=3604&tema=4). *Die prinses van die Afrikavlaktes* (2006) is Alana Bailey se debuut. Bailey is vanaf 2005 by AfriForum werksaam as adjunk-uitvoerende hoof (www.storiwerf.co.za/cv%27s/cv_alanabaily.htm).

Emily Bornhoff, wat verantwoordelik was vir sowel die illustrasies as vir die grafiese uitleg en omslagontwerp van die boek, is 'n Britse illustreerder wat 'n hele paar jaar in Suid-Afrika gewoon het, (www.storiwerf.co.za/nuusbrokkies/br0904kinderboeke/bekroon.htm).

Die sprokiesagtige verhaalgebeure handel oor 'n prinses wat saam met haar pa, die koning, en “die mense van die land” bly. Sy is 'n gelukkige en vriendelike mens wat baie lief is vir haar land. Op 'n dag daag 'n prins uit die vreemde by hulle op. Die prinses en prins raak verlief, maar wanneer dit winter raak en die grasvelde begin verdor, wil die prins nie meer daar bly nie. Hy verlaat die prinses en belowe haar dat hy weer sal terugkeer, maar na ongeveer 'n jaar het dit steeds nie gebeur nie. Die prinses vra uiteindelik 'n valk om na hom te gaan soek, en dié spoor hom op in 'n land van berge en see. Die prins lyk baie skaam, want hy wil nie terugkeer na die Afrikavlaktes nie. Wanneer die valk dit vir die prinses vertel, weier sy aanvanklik om hom te glo, maar nadat sy lank gewag het, besef sy die valk het die waarheid gepraat en begin sy huil. Sy huil so vreeslik dat daar later 'n rivier om haar vorm en die hele vlakte in 'n vleilandskap getransformeer word. Eers wanneer die valk weer met die prinses kom praat, let sy op hoe die vlakte verander het. Sy hou op met huil en wil nou ook die nuwe gebruike van haar mense leer, soos kano ry en mandjies vleg. Die teleurstelling met die prins het die prinses dus wys gemaak. Dit lei daartoe dat die mense van haar land besluit dat sy 'n waardige leier vir hulle sal wees en dat sy dus die koning moet opvolg. Die verhaal eindig met die bevestiging dat die

prinses toe wel 'n goeie heerser was. Die patriargale sisteem word dus aan die einde van die verhaal vervang met 'n matriargale sisteem.

Die prinses van die Afrikavlaktes is 'n kunssprokie wat wegbreek van die tradisionele kenmerke van 'n Westerse volksprokie. Die verskil tussen die twee sprokievorme word soos volg deur Maegreet Bruijn (1987:61) verduidelik:

Een kunstsprookje is dus in de eerste plaats de literaire schepping van één kunstenaar, die er zijn naam aan geeft, terwijl het volksprookje anoniem is en uit de mond van het volk opgetekend moest worden! Of het ontstaan is in het volk, of dat het een schepping is van mensen met een hogere cultuur en helderziende gaven, die het aan het volk doorgaven, is een vraag waarover de geleerden het nog niet eens zijn geworden. Kunstsprookjes kunnen altijd ontstaan. In alle tijden. En overal.

'n Kunssprokie is dus nie 'n oorvertelling wat opgeskryf is nie, maar 'n kreatiewe stuk skryfwerk wat geskoei is op die algemene beginsels van 'n volksprokie. Die fokalisator in dié verhaal is grotendeels 'n anonieme verteller. In implisiete teenstelling met die tradisionele volksprokie wat afspeel in 'n Europese landskap lig die titel van *Die prinses van die Afrikavlaktes* reeds (soos genoem) die Afrika-gegewe uit. Hierdeur word die leser se assosiasies met Afrika gebruik om semantiese waardes toe te ken aan die ruimte, wat dit transformeer tot landskap. As tipiese topografie van Afrika word merkers soos die grasvlaktes, doringboomtakke en sterre byvoorbeeld geselekteer, soos duidelik is uit die volgende aanhaling, waaruit terselfdertyd 'n ander skoonheidsopvatting spreek as dié van konvensionele Europese sprokiesheldinne:

Sy was so pragtig soos haar land. Haar vel was goudbruin soos die grasvlaktes in die herfs. Haar hare was donker en krullerig soos die doringboomtakke, en haar oë blink soos die sterre in die aandlug hoog daarbo (2006:2)¹³.

Deur die prinses met die landskap te vergelyk eerder as met ander persone word die belang van ruimtelike elemente in haar identiteitskonstruksie vooropgestel. Opvallend is veral die positiewe konnotasies met "bruin",

¹³ As gevolg van die afwesigheid van paginerings in die meeste van die geselekteerde kinderboeke word in hierdie studie ter wille van gegrondheid self bladsynommers toegeken. In elk van die besprekings word die datum eenmalig aangedui in die bronverwysing, waarna slegs die bladsynommer in hakies gegee word.



Fig. 23. Alana Bailey en Emily Bornhoff. *Die Prinses van die Afrikavlaktes* (Bailey en Bornhoff 2006)

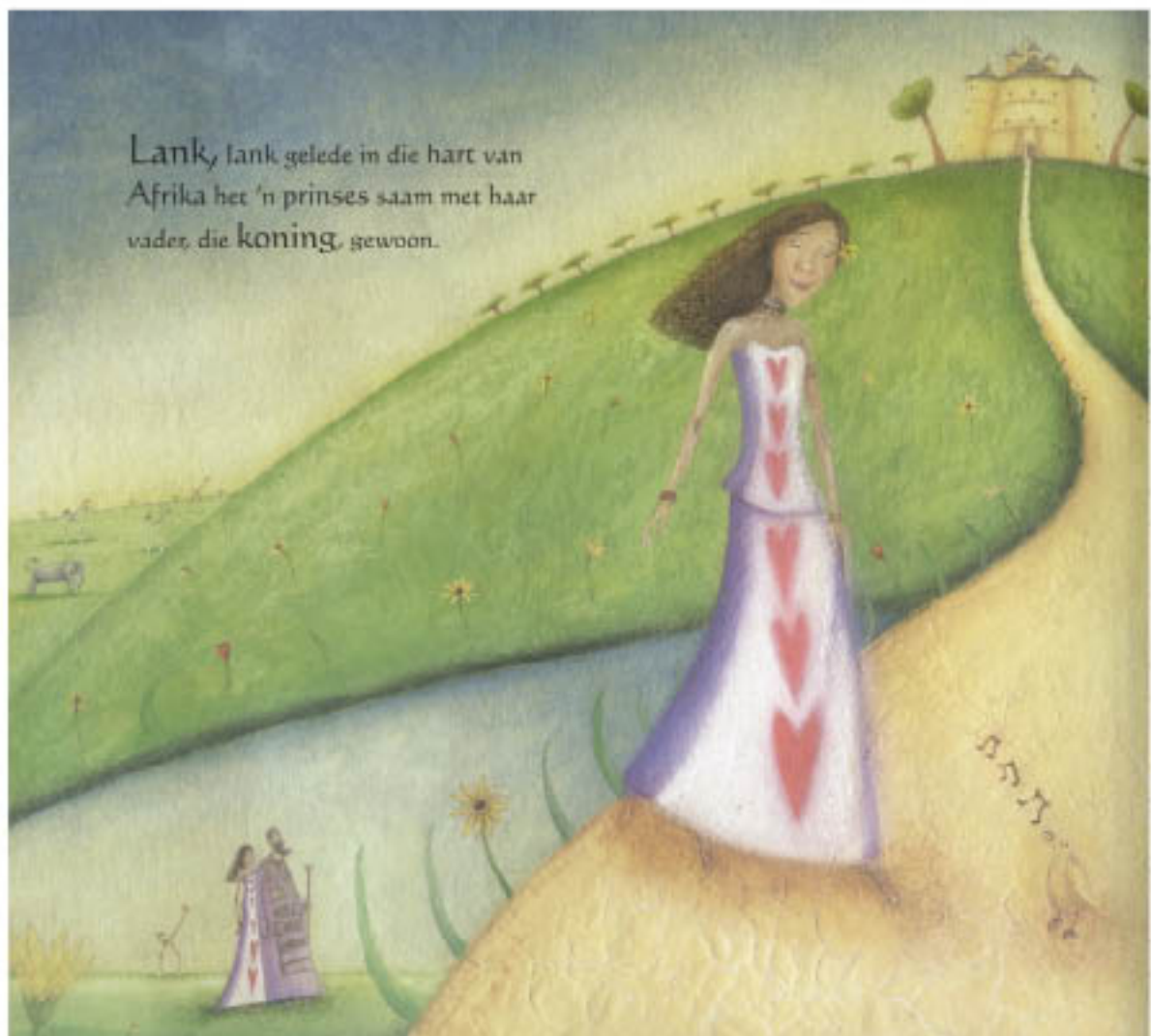


Fig. 24.

wat ingaan teen die vroeëre stereotipering van die nie-Europese “ander” as minderwaardig. Dit word soos volg deur Edward Said (1978:3) uitgelig in *Orientalism*:

...it can be argued that the major component in European culture is precisely what made that culture hegemonic both in and outside Europe: the idea of European identity as a superior one in comparison with all the non-European peoples and cultures.

In hierdie verhaal word ook ander negatiewe stereotipes rondom “die ander” omvergewerp deurdat die Westerse prins as onbetroubare karakter teenoor die edele en getroue Afrika-prinses gestel word. Deur die postkoloniale tipe uitbeelding van die prinses word die negatiewe mites van die koloniale tydperk in dié prenteboek aan die orde gestel en afgebreek, in ooreenstemming met Ashcroft *et al* (1989:9) se omskrywing van dié tipe tekste: “Beyond their historical and cultural differences, place, displacement, and a pervasive concern with the myths of identity and authenticity are a feature common to all post-colonial literatures...”

Die prinses se sosiale identiteit word weergegee deur die mense van die land se siening van haar: “Die mense van die land was lief vir hulle prinses, want sy was mooi en vriendelik en vrolik” (2). Naas haar skoonheid word haar interaksie met haar mense en gemeenskap wat dus hoog geag. In aansluiting hierby beeld die illustrasies haar uit waar sy ’n paartjie groet en met ’n ander vrou gesels (Fig. 23). Sy glimlag en dra ’n blom in haar hare, wat haar sorgeloos laat voorkom en dui op ’n onopgesmukte voorliefde vir die natuur (Fig. 24). Die harte op haar rok (wat wel as ’n Westerse simbool beskou kan word – ’n moontlike diskrepansie?) dui op haar groothartigheid en liefdevolle geaardheid, maar kan ook daarna verwys dat sy as ’t ware haar hart figuurlik op haar mou (rok) dra en dus vanuit die staanspoor haar gevoelens eerlik laat blyk. Semiotiek word dus ook ingespan om haar persoonlikheid aan die leser uit te beeld. Aangesien daar net na die prinses se pa verwys word en die ma-figuur ontbreek, vervul die prinses eintlik ook die rol van ’n koningin, soos op die eerste blad uitgebeeld, waar sy aan haar pa se sy staan (Fig. 24). Deurdat sy die tradisionele jongmeisierol hier ontloop, word die latere sprong na die matriargie dus verklein.



Fig. 25.



Fig. 26.

Die vreedsame lewe van die prinses en die koning verander ingrypend wanneer “’n prins uit die vreemde” by hulle aankom (3). Sy sosiale identiteit word met sy aankoms deur die verteller opgesom in die woorde: “Hy was aantreklik en sterk en dapper”. Dié woorde herinner aan die stereotiepe gender-identiteit van die Westerse sprokieprins: “Another fairy-tale stereotype is that of the hero, commonly a prince on a white horse, which suggests ideals very difficult for a real male to uphold” (Brackett en Bloom 2009:116).

Hierdie verwagtinge word egter in ’n mate teengesprek deur die illustrasies van die prins, wat in die eerste uitbeelding van hom met sy aankoms reeds uitlig dat hy nie in hierdie ruimte tuishoort nie. Hy lyk naamlik heeltemal anders as die res van die mans in die dorp: sy vel is bleek en sy hare lank. Verder dra hy stewels, ’n broek, ’n jas, ’n mantel en ’n kroon (Fig. 25). Daarteenoor is die ander mans almal donker van gelaat, en is hul kleredrag jurke, keppies en sandale (Fig. 26). Die teenstelling in voorkoms tussen die prins en prinses sluit aan by Söderlind (1984:78) se konsep dat identiteite mede-bepaal word deur te kyk na verskille tussen mense. Die teks self gaan wel subtiel te werk met binêre opposisies, sodat eerder gepraat kan word van ’n postkoloniale ondertoon as wat dit blatant uitgelig word, maar die illustrasies gee addisionele informasie deur. Op grond van Joosen en Vloeberghs (2008:203) se onderskeidings waarna vroeër verwys is, kan dus gepraat word van ’n komplementêre verhouding waarin woord en beeld mekaar aanvul, uitbrei en versterk. Die voordeel hiervan is dat dit die boek as geheel veel minder didakties laat voorkom as wat andersins die geval sou gewees het.

Deurdat Bornoff in die illustrasies Westerse en Afrika-elemente visueel teen mekaar afspeel, raak die prins ’n simbool van die vreemde en onbekende. Ironiese omkering vind dus plaas deurdat die prins in dié verhaal die rol van “die ander” vertolk, in teenstelling met koloniale tipe perspektiewe op die Afrika-bevolking as “die ander”:

At least since Fanon’s *Black Skin White Masks* (1952 [1967a]) it has been a commonplace to use ‘Other’ and ‘Not-self’ for the white view of blacks and for the resulting black view of themselves. The implication of this assertion of a white self as subject in discourse is to leave the black Other as object (Aschroft, Griffiths en Tiffin 2006:173).



Fig. 27.



Fig. 28.



Fig. 29.

Hierdie kontrastering word verder uitgebeeld deurdat die prins van 'n klassieke Europese wit kasteel kom (Fig. 27), teenoor die bruin rietdakkasteel van die prinses (Fig. 24). Met die Afrika-kasteel maak Bornoff wel van die Westerse kasteelvorm gebruik, maar sy pas dit aan by die Afrika-landskap deur tipiese Afrika rietdakhuise te gebruik. Die kontras tussen die twee kastele demonstreer ook die kontras tussen die prins en die prinses se kulture, en volgens Barker (2000:169) speel kultuur 'n belangrike rol in identiteitsvorming. Die kultuurverskille tussen hulle weerhou egter nie die prins en prinses daarvan om romanties betrokke te raak nie. Die lyftaal in die illustrasie maak dit met hulle eerste ontmoeting reeds duidelik dat hulle in mekaar belangstel (Fig. 25). Dit is dus nie vir die leser onverwags dat 'n romanse tussen die twee karakters ontvou nie.

Die illustrasies van die prinses en prins se onderskeie ruimtes dui op 'n simbiotiese verhouding tussen landskap en identiteit (sien Viljoen en Van der Merwe 2004:12): die prinses wys die prins die vlaktes waar sy bly, terwyl die prins vir haar verhale van sy reise na vreemde lande vertel. Die prins is dus 'n reisiger, teenoor die prinses wat haarself haar hele lewe lank nog net in een ruimte bevind. Bailey en Bornoff ontgin die komplementêre verhouding tussen woord en beeld hier nogmaals op effektiewe wyse. Die verteller sê naamlik nie waarheen hy gereis het nie, maar Bornoff vul hierdie informasie aan deur topografiese elemente van die lande uit te beeld, soos die piramides van Egipte (Fig. 28). Op verhaalvlak suggereer die prins se reisverhale dat hy nooit lank in een ruimte bly nie en moontlik 'n minder standvastige aard het as die prinses.

Die ontwikkeling van die verhouding tussen die prins en prinses word in 'n triptiekvorm uitgebeeld (Fig. 29). 'n Triptiek is 'n kunstegniek wat met 'n ou Europese tradisie geassosieer kan word, maar deurdat juis dié vorm gebruik word om die verhouding tussen die Afrika-prinses en die Europese prins in die Afrikavlaktes uit te beeld, kan dit in dié prenteboek myns insiens die vermenging van die verskillende twee karakters se uiteenlopende wêreldes simboliseer: die visuele beeld van die prins wat voor die prinses buig en vir haar 'n blom aanbied, wat haar hand neem en saam met haar na die sonsondergang kyk terwyl hy diep in haar oë kyk, herinner aan die stereotiepe hoofse uitbeelding van liefde tussen 'n man en 'n vrou, en wanneer hy afbuk om die blom vir haar te gee, lyk dit soos 'n

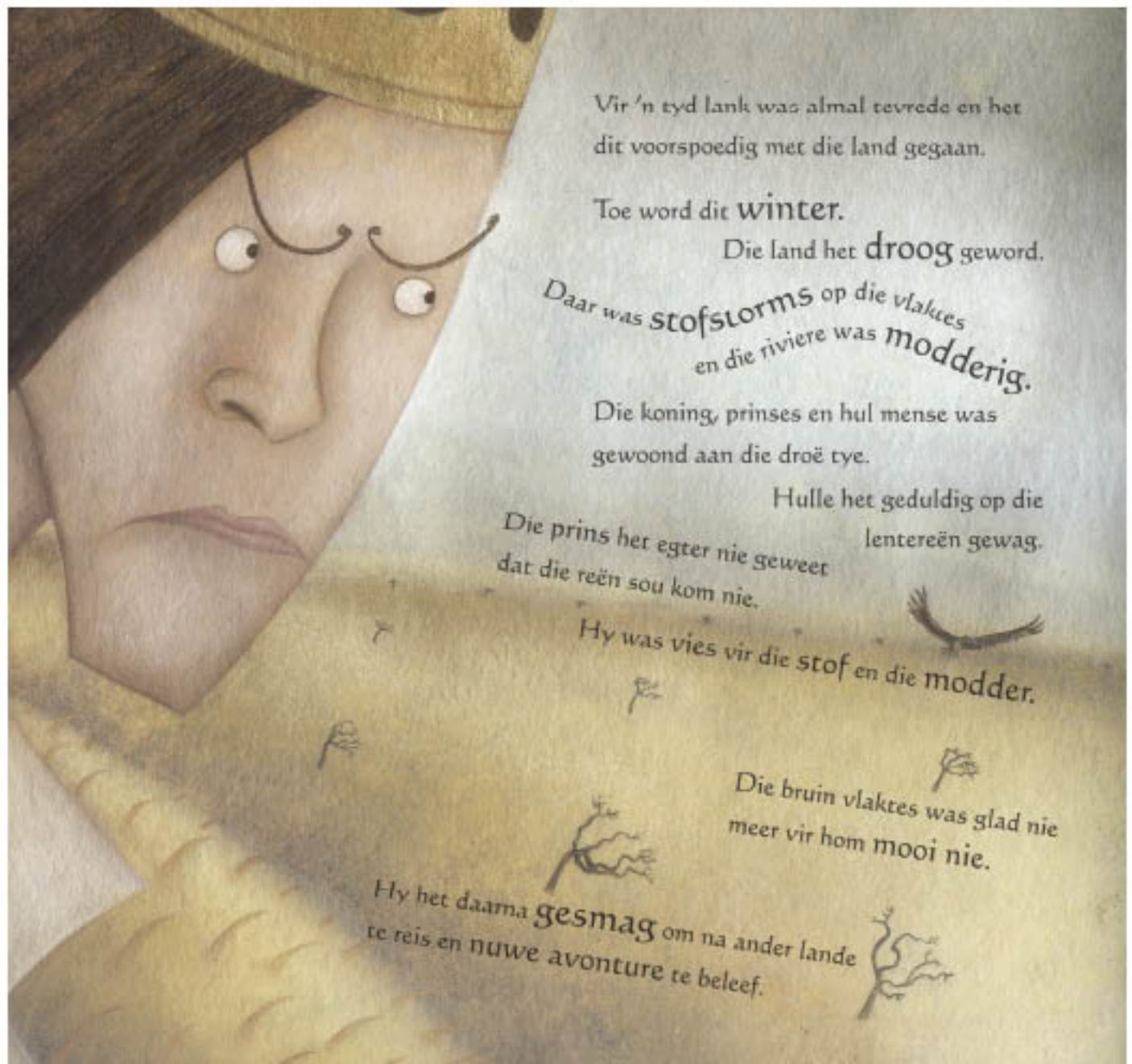


Fig. 30.

gebaar wat met 'n huweliksaansoek gepaard kan gaan. Dit sluit aan by Donald Haase (2008: 403) se bevindinge van volksprokies: “Characters in fairy tales often exhibit strongly gendered behavior”. Dit lyk dus nog op hierdie stadium asof die verhaal volgens die struktuur van 'n volksprokie geskep is.

Die verskil van die prins en prinses se ras ontlok geen kritiek van die mense van die land nie – hulle aanvaar die prins ten volle, selfs al is hy in werklikheid “die ander”:

Die mense kon sien hoe gelukkig hulle prinses en die prins saam was ... daarom het hulle saans feesgevier, gesing, gedans en stories vertel. “Kort voor lank,” het hulle vir mekaar gesê, “gaan ons bruilof vier! Die prinses is mooi en vriendelik en vrolik. Die prins is aantreklik sterk en dapper. Hulle sal eendag wanneer die koning te oud word, saam oor ons regeer en goed vir ons land sorg” (7-8).

Die samelewing maak dus op grond van konvensionele beweegredes die afleiding dat die prins en prinses 'n goeie paartjie vorm, en ken in hulle fokalisasie bepaalde sosiale identiteite aan die hoofkarakters toe. Die prins se Europese kleredrag in die illustrasie (Fig. 26) skep egter twyfel of hy wel op Afrikavlakte sal bly, want dit laat blyk dat hy nog geen poging aangewend het om deel te word van die kultuur van die prinses nie – hy vertolk dus steeds die rol van “die ander”. Hier het ons myns insiens te doen met kontrapuntale of selfs teenstrydige boodskappe – “contradictie of syllepsis” (Joosen en Vloeberghs 2008:203) wat onderskeidelik oorgedra word deur die teks en die illustrasie.

Die verandering in die seisoen bring ook 'n verandering in die prins en prinses se verhouding mee. Met die koms van winter word die landskap droog en bruin, sodat die prins glad nie meer daarvan hou nie. Die teks wys baie duidelik hierop: “Hy was vies vir die stof en die modder. Die bruin vlaktes was glad nie meer vir hom mooi nie. Hy het daarna gesmag om na ander lande te reis en nuwe avonture te beleef” (9). Sy gesigsuitdrukking beeld sy frustrasie met die landskap komplementêr uit (Fig. 30). Die ruimte in die verhaal wat volgens die seisoene verander, word dus in die proses 'n dinamiese landskap, deur die prins se perspektief daarop en bewussyn daarvan te verander. Die oorgang na winter kan ook moontlik simbolies wees van die prins en prinses se verhouding wat in 'n ander fase inbeweeg het. Die verandering van die ruimte bring 'n verandering mee in die prins se gemoed, en oorskadu oplaas sy gevoelens vir die prinses:

Op 'n dag het hy vir die prinses gesê: “Ek het jou lief, maar ek is jonk en sterk en dapper. Ek wil verre lande besoek en opwindende dinge ervaar. Ek kan nie net vir die vlaktes sit en kyk nie. Ek gaan weg, maar ek sal weer na jou terugkom”. Die prinses was baie hartseer. Sy kon nie verstaan dat die prins nie so lief vir die vlaktes en mense van haar land was soos sy nie (10).

Daar is duidelik wedersydse onbegrip tussen die prins en prinses – die verandering in die ruimte het afstand tussen hulle geskep. Waar die prins vroër in die verhaal as die perfekte lewensmaat vir die prinses gesien word omdat hy aantreklik, sterk en dapper is, is hierdie kwaliteite van hom op ironiese wyse nou juis die redes wat hy noem waarom hy die prinses wil verlaat. Die “positiewe” aspekte wat hom aanvanklik aantreklik gemaak het, word dus nou “negatief”. Dit is ook ironies dat die prinses aanvanklik juis daarvan hou om te luister na die prins se verhale oor sy reise en avonture, terwyl dit is wat hom wegneem van haar.

Die prinses is lief vir haar land en haar mense en kan nie verstaan waarom die prins wil weggaan nie. Dit is duidelik dat die semantiese waardes wat hulle onderskeidelik aan die Afrikavlaktes heg, verskil. Die prinses sien die vlakte as die plek van haar mense, haar pa en dus haar herkoms – sy verbind dus kulturele en historiese konnotasies daarmee: “Die prinses was baie hartseer. Sy kon nie verstaan dat die prins nie so lief vir die vlaktes en mense van haar land was soos sy nie. “Ek wens ek kon saam met jou gaan,” het sy gesê, “maar hierdie is my land en ek moet saam met my pa vir ons mense sorg. Ek sal hier vir jou wag tot jy terugkom” (10). Haar liefde vir haar land en haar verantwoordelikeheidsin teenoor haar gemeenskap weerhou haar dus daarvan om saam met die prins te gaan. Die keuses van beide karakters herinner aan die uitdagings wat voorkom in die volksprokie: “Male protagonists are frequently sent on quests, whereas female protagonists encounter tasks in the domestic sphere” (Haase 2008: 403).

In plaas van 'n reis verkies die prinses om eerder 'n versorger te wees, teenoor die prins wat heeltyd van land tot land reis in 'n soeke na verandering en opwinding. Die prins en prinses se stereotiepe gender-indentiteite weerhou hulle dus daarvan om saam te wees. Hiermee wys Bailey implisiet op die problematiek wat gepaard gaan met die volksprokie se konvensionele uitbeeldings van 'n prins en prinses, naamlik dat dit ook vertolk kan word as twee karakters wat nie dieselfde lewensuitkyk of



Fig. 31.



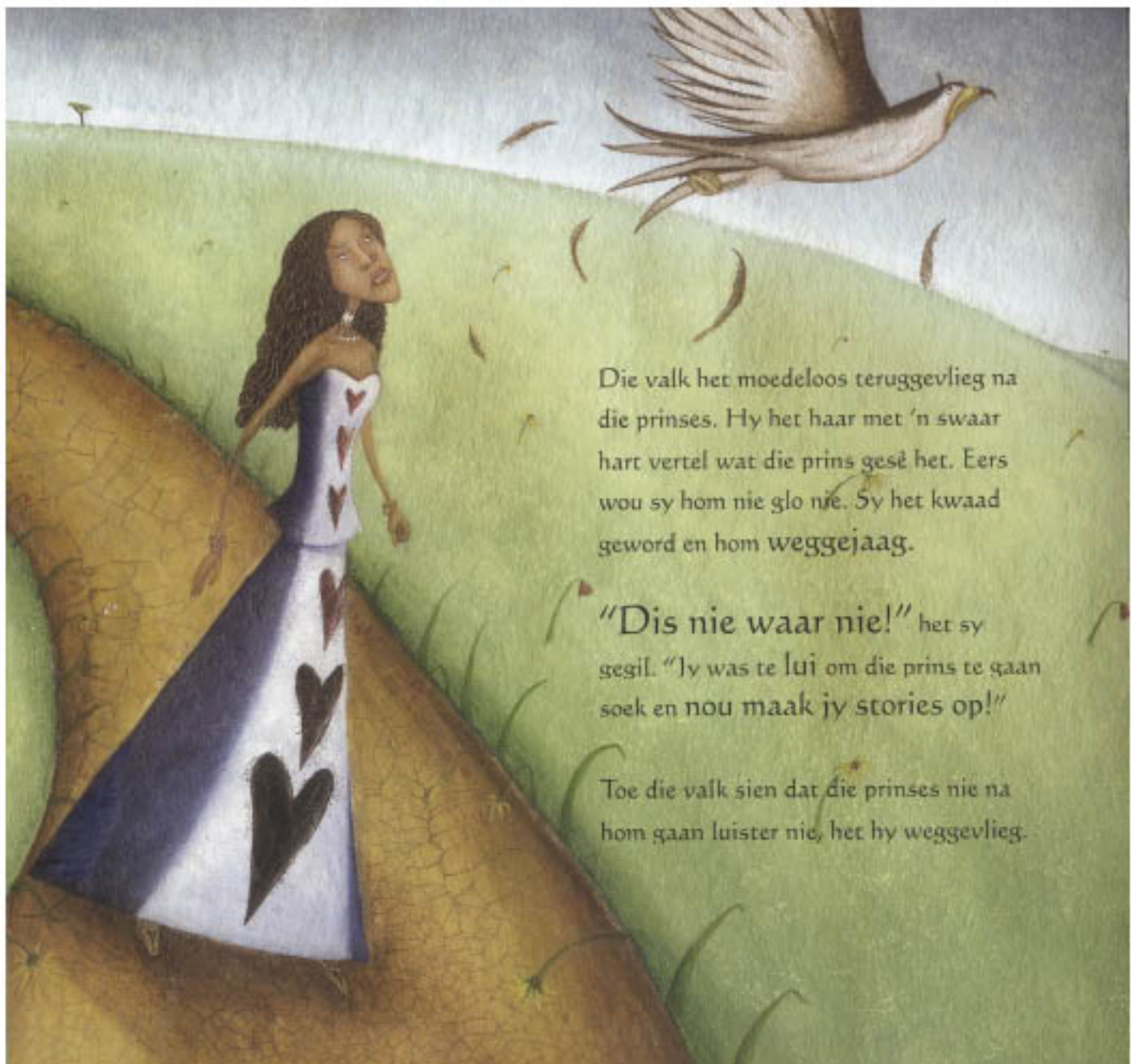
Fig. 32

behoefte het nie. Met die prins se afskeid ry hy alleen die verte in op 'n wit perd. Dit is baie anders as in die volksprokie waar die prinses saam met die prins wegry om vir ewig gelukkig saam met hom te lewe. Ook hier speel hierdie verhaal dus op 'n ironiese wyse met die volksprokie se konvensies.

Die prinses wag, net soos sy beloof, het op die prins se terugkeer: "Vir dae en weke en maande het sy gewag dat hy moet terugkom. Dit het gereën. Die grasvlaktes was weer groen. Later het die herfs gekom. Die gras het geel geword" (12). Deurdat die verandering van seisoene nie die prins terugbring nie laat die teks dus blyk dat dit nie net die winterlandskap was wat die prins laat weggaan het nie. Die prinses se veranderende gemoed as gevolg hiervan het 'n direkte invloed op die gemeenskap: "Die koning en die mense van die land het nie meer saans feesgevier nie, want hulle was hartseer om die prinses so eensaam te sien" (13). 'n Valk is ook besorg oor haar:

Op 'n dag het 'n valk op haar skouer kom sit. "Waarom is jy so treurig, Prinses?" het hy gevra. "Ek wag vir die prins, maar hy kom nie terug nie. Sal jy nie asseblief na hom gaan soek nie?" het sy gevra (14).

Die fantasie-aspek van die verhaal as sprokie word versterk deurdat die valk met die prinses kan praat en op haar versoek reageer, maar dit wys terselfdertyd op die noue band tussen die prinses en die natuur. So reis die valk dan reg oor die wêreld om die prins te vind. Weereens word daar van topografiese elemente gebruik gemaak om hierdie reis uit te beeld, maar hier gebeur dit by wyse van teenoormekaarstelling en kontras. Op die linkerkantste bladsy sien die kyker olifante, kameelperde en doringbome van Afrika (Fig. 31) en aan die regterkant Australië se kangaroes (Fig. 32). In die middel is daar 'n ovaalvormige blou stuk met water en visse wat die see uitbeeld. Die valk vind die prins by "'n land langs die see" (17), maar in die teksbeskrywing van hom is nou minder positief as voorheen: "Die prins was steeds aantreklik en sterk en dapper, maar hy het nou ook skaam gelyk" (17). Die rede hiervoor is dat die prins nie na die prinses wil terugkeer nie, omdat hy 'n teenoorgestelde landskap verkies as sy. In plaas van op die vlakte wil hy in die "land van berge en see" bly wat, anders as die Afrikavlaktes, nie spesifiek benoem word nie. Dit stel hierdie landskap subtiel ondergeskik aan die prinses se land en dui aan dat haar verhaal sentraal geplaas word:



Die valk het moedeloos teruggevlieg na die prinses. Hy het haar met 'n swaar hart vertel wat die prins gesê het. Eers wou sy hom nie glo nie. Sy het kwaad geword en hom weggejaag.

"Dis nie waar nie!" het sy gegil. "Jy was te lui om die prins te gaan soek en nou maak jy stories op!"

Toe die valk sien dat die prinses nie na hom gaan luister nie, het hy weggevlieg.

Fig. 33.

(...)“ek is jammer, maar ek gaan nie terug na die land van die Afrikavlaktes nie. Ek is gelukkig in die land van berge en see. Ek wil vir altyd hier bly. “Maar jy het belowe!” het die valk kwaai gekrys. “Ek weet,” het die prins verleë geknik, “maar dit was voordat ek van hierdie land geweet het. Ek was jonk en dom en het te gou belowe. ’n Mens moet nie sommer ’n belofte maak as jy nie weet of jy dit kan hou nie” (18-19).

Die prins se nuwe landskapsbeleving verdring dus sy liefde vir die prinses en veroorsaak dat hy sy belofte om na haar terug te keer, verbreek. Die prins se onvermoë om sy belofte na te kom, beklemtoon sy menslike swakheid en sodoende word die geromantiseerde konsep van ’n prins as ’n “perfekte” held en huweliksmaat omvergewerp. Hiermee onderstreep Bailey die konsep dat identiteit nie ’n statiese gegewe is nie, soos Hall (in Singh, Skerrett en Hogen 1994:16) ook uitwys. ’n Oortuigende sielkundige motivering vir die prins se besluit word wel gegee, wat dui op ’n karakterontwikkeling by hom en wat simpatie by die leser uitlok. Hy word dus nie as ’n skurk uitgebeeld nie, en ’n lewenswysheid word terselfdertyd meegedeel, naamlik dat beloftes nie ligtelik gemaak moet word nie. Dit vorm egter so ’n integrale deel van die teks dat dit geensins didakties voorkom nie. Aan die ander kant is dit egter ook opvallend dat hy bloot wegbly en dat die prinses die inisiatief moet neem om na hom te laat soek eerder as wat hy haar self inlig oor sy besluit. Sy word dus implisiet as meer getrou en as ’n sterker persoonlikheid uitgebeeld.

Met die valk se terugkeer na die Afrikavlaktes vertel hy die hartseer nuus aan die prinses. Dit is interessant dat die valk nou ook ’n boodskapper word, ’n rol wat tradisioneel met ’n posduif geassosieer word. Sy weier aanvanklik om te glo dat die prins haar in die steek gelaat het: “Dis nie waar nie!” het sy gegil. “Jy was te lui om die prins te gaan soek en nou maak jy stories op!” (19). Die prinses se menslike swakheid kom nou weer na vore, deurdat sy die hardwerkende en getroue valk onregverdig beskuldig en dus, in ooreenkoms met die ou gesegde, die boodskapper wil “doodmaak”. In die proses maak hierdie eietydse sprokie veel meer van karaktertekening gebruik as wat in tradisionele sprokies aangetref word. Die visuele verteller maak gebruik van ruimtelike elemente om die prinses se gevoelens in die illustrasies uit te beeld, op grond van die tradisionele konsep van die natuur in simpatie: die blomme in die veld is verlep, die lug is donker en selfs haar rok verander van kleur (Fig. 33). Die kleurverandering in die prinses se rok

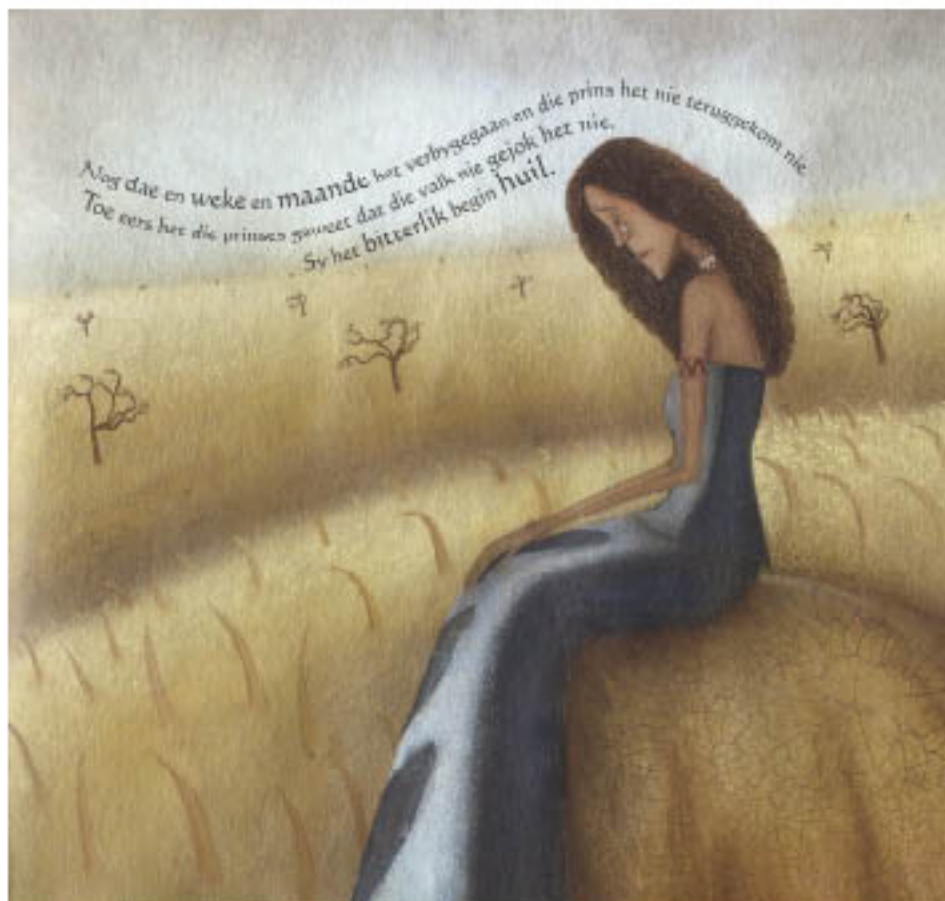


Fig. 34.

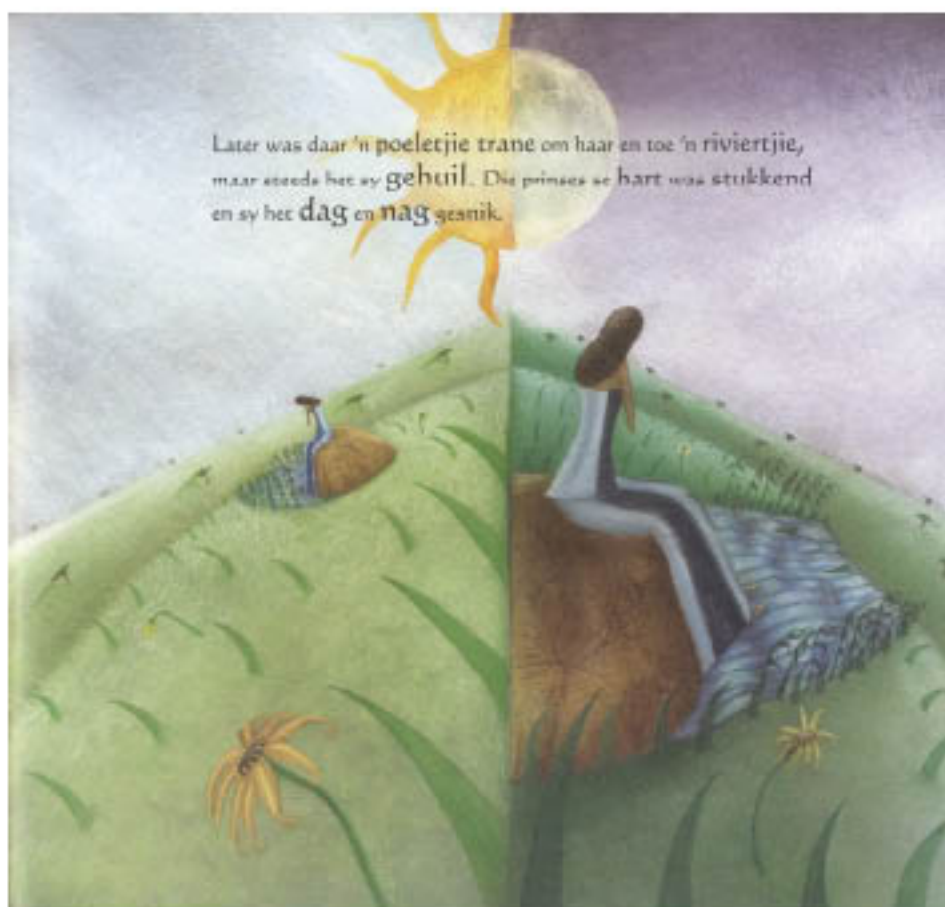


Fig. 35.

komplementeer die karakterisering deurdat dit haar woede uitbeeld, maar ook haar depressie: die pers is amper swart en die onderste twee harte op haar rok is pikswart.

Karakterontwikkeling vind ook hier plaas deurdat die prinses mettertyd besef dat die prins werklik nie gaan terugkom nie. Die eens vrolike en vriendelike prinses verander in 'n treurige, tragiese en somber figuur, soos nogmaals uitgebeeld deur haar pers rok wat nou blou is, met blou harte op (Fig. 34) om haar hartsgevoelens te simboliseer. Haar self-identiteit verdring nou die sosiale identiteit wat voorheen aan haar toegeskryf is. Niks of niemand kan die prinses laat ophou huil het nie:

Die mense het kos gekook, stories vertel en musiek gemaak, maar sy het aanhou huil. Die koning het vir haar die mooiste klere en stringe krale gegee, maar sy het aanhou treur. Later was daar 'n poeletjie trane om haar en toe 'n riviertjie, maar steeds het sy gehuil. Die prinses se hart was stukkend en sy het dag en nag gesnik (21-22).

Die tradisionele praktiese en kulturele aktiwiteite van die prinses se mense word dus voortgesit, maar die prinses staan as buitestaanderfiguur heeltemal los hiervan. Die illustrasie beeld dit treffend uit: die tragiese, huilende figuur van die prinses sit weggedraai van die leser af, met haar lyftaal wat die gebrek aan kommunikasie tussen haar en die “mense van die land” beklemtoon, en sodoende haar isolasie uitlig. Die feit dat die prinses heeltyd afkyk, wil moontlik aandui dat sy nie die ruimte rondom haar wil sien nie, omdat sy te veel herinneringe aan die prins daaraan koppel, of omdat sy dit as 't ware “verkwalik” vir die verhouding wat beëindig is. Soos reeds genoem, beïnvloed 'n mens se herinneringe landskapsvorming (Viljoen en Van der Merwe 2004:7) – die prinses se visie op die ruimte het as gevolg van haar herinneringe aan die prins verander en sodoende ook 'n verandering in haar identiteit meegebring. Dit is wel ironies dat die prinses haarself afsny van haar gemeenskap, aangesien hulle juis die rede was dat sy nie saam met die prins wou weggaan nie.

Die prinses se gemoed het 'n fisiese invloed op die ruimte waarin sy woon: haar trane omskep die ruimte mettertyd in 'n vleilandskap met riviere (Fig. 35). In die illustrasies word die tydsverloop nogmaals deur die veranderinge van die seisoene uitgebeeld, iets wat 'n herhalende, sikliese kwaliteit daaraan verleen.



Fig. 36.

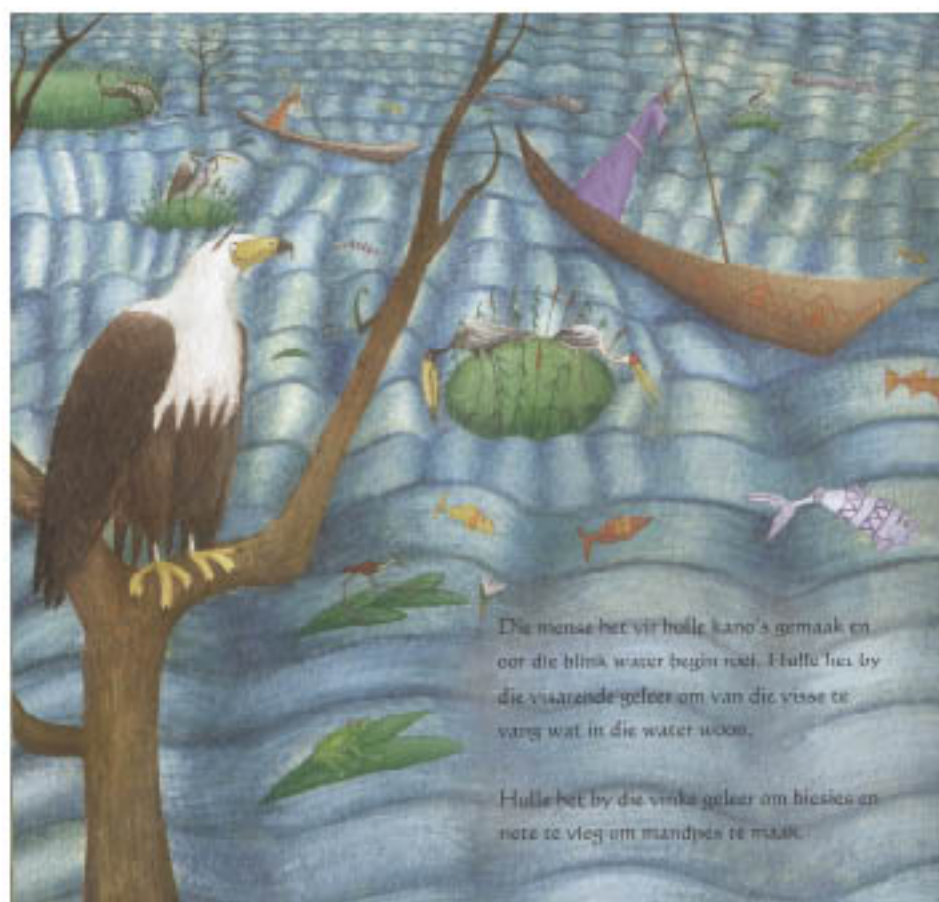


Fig. 37.

Die transformasie het 'n ingrypende invloed op die fauna en flora in die gebied. Waar daar voorheen net olifante en kameelperde uitgebeeld is, is daar nou onder andere seekoeie, krokodille, visse, paddas en 'n verskeidenheid voëlsoorte (Fig. 36). Die nuwe ruimte het dus baie meer vorme van lewe as wat die vlakte gehad het. Die hartvormige lelieblare oral op die rivier eggo die harte op die prinses se rok en dui die prinses se direkte betrokkenheid by die vorming van die rivier en transformasie van die ruimte tot landskap aan. Waar die landskap dus voorheen ingegryp het op die verhouding tussen die prins en prinses, gryp die nuut-verworwe self-identiteit van die prinses nou in op haar verhouding met haar onmiddellike omgewing, maar dit beïnvloed ook haar ruimer konteks.

'n Kettingreaksie word op tou gesit, deurdat dit op sy beurt 'n effek op die mense uitoefen: Die “mense van die land” moet as gevolg van hierdie drastiese verandering in hulle ruimte hul kultuur en gebruike naamlik aanpas om in die vlei-land te oorleef (Fig. 37). Die transformasie van die ruimte het dus 'n transformasie van hulle identiteit en tradisies tot gevolg, maar dit lei ook tot 'n uitbreiding van hul moontlikhede:

Die mense het vir hulle kano's gemaak en oor die blink water begin roei. Hulle het by die visarende geleer om van die visse te vang wat in die water woon. Hulle het by die vinke geleer om biesies en riete te vleg om mandjies te maak (27).

Die natuur word dus as 'n leermeester vir die mense van die land beskryf – iets wat herinner aan die noue band tussen die natuur en die prinses wat voorheen genoem is. Op hierdie stadium merk die prinses egter nie enige van die veranderinge in haar landskap op nie, want “sy was verblind deur haar trane” (28) en gevolglik heeltemal afgesluit van beide haar gemeenskap en haar omgewing. Omdat die prinses onbewus is van die verandering in die ruimte waarin sy woon, het dit geen invloed op haar identiteit nie, en sy bly 'n tragiese figuur. Dit is eers wanneer die valk die prinses weer opsoek dat sy haar kop oplig en die nuwe wêreld rondom haar aanskou:

Die prinses het om haar rondgekyk en die silwer waterpanne, die biesies en riete, die insekte, voëls en diere raakgesien. (...) Sy het 'n stukkie vis geëet en dit was lekker sout, nie bitter soos haar trane nie. Alles was vir haar so mooi dat sy nie meer wou huil nie. Haar hart was nog seer oor die prins wat nie sou terugkom nie, maar sy het besef dat die lewe om haar aangegaan het (31-32).

Die valk dien hier weereens as boodskapper, maar die keer deel hy die prinses mee dat die ruimte rondom haar verander het en vervul self die funksie van 'n katalisator wat nuwe beweging aan die gang sit (waar dit die vorige keer plaasgevind het as gevolg van die boodskap wat hy moes oordra). Die valk maak gebruik van die verandering in die landskap om aan die prinses te verduidelik dat haar negatiewe ervaring met die prins ook nuwe vreugde kan skep:

“Groot hartseer verander altyd die wêreld waarin 'n mens woon,” het die valk geknik. “Jy kan nie teruggaan na die land van jou verlede nie, maar wanneer jy verby jou hartseer en tranes kyk, sal jy nuwe skoonheid en vreugde vind” (33).

Tragedie bied dus hiervolgens die geleentheid vir identiteitsverandering en groei. Die wysheid van die valk kan as 'n “lessie” gesien word wat in die verhaal ingewerk is, maar dit word nie op 'n geforseerde, didaktiese manier weergegee nie. Die feit dat dit juis die valk is wat hierdie boodskap aan die prinses oordra en nie haar vader nie is interessant. Die valk kan gesien word as 'n ander “self” van die prinses se identiteit, die deel van haar wat besef dat die prins haar verrai het en ook die deel wat dit verwerk, aanvaar en daaruit leer. Hierdie konsep word versterk deur die feit dat daar geen ander diere in die verhaal is wat kan praat nie.

Deurdat die prinses vervolgens 'n stukkie vis eet, aanvaar sy die nuwe ruimte en kultuur, sy neem dit in en maak dit deel van haar, sodat dit vir haar tot landskap getransformeer word. Daar is weer sprake van 'n kettingreaksie – die intrige word sterk gebou op die logiese beginsel van oorsaak en gevolg: die prinses se hartseer word nou verdryf deur die skoonheid van die nuwe landskap, sy ervaar opnuut 'n begeerte om deel te wees van haar gemeenskap en sy wil graag meer leer van die nuwe kultuur wat hulle aangeneem het: “Ek wil ook in 'n kano gaan roei saam met die vissers,” het sy vir haar vader gesê. “En ek wil leer om mandjies te vleg van die biesies” (33). Die prinses se emosionele en sosiale terugkeer na haar gemeenskap vul haar landgenote op hulle beurt met vreugde, maar in hulle geval is daar sterker sprake van 'n sikliese aanbieding as dat hulle karaktergroei ervaar soos sy: “Die mense van die land het naamlik weer soos voorheen “feesgevier, gesing, gedans en stories vertel” (36). Daarteenoor het die prinses nuwe karaktertrekke ontwikkel vanweë haar ervaringe met die prins: “Die prinses was steeds mooi en vriendelik, en ja, sy was soms selfs vrolik, maar sy was nou ook wys” (36). Haar



Fig. 38.

sosiale identiteit verander dus in die proses, deur die ervaring en loutering wat die tragedie vir haar meebring, van dié van 'n sorgelose jong meisie na 'n dié van 'n vriendelike, wyse en volwasse vrou. Dit gee daartoe aanleiding dat die mense van die land nuwe respek vir die prinses kry en by haar kan leer:

Sy kon haar mense leer dat hartseer oplaas minder word en dat die lewe daarna weer nuut en mooi is. "Ons is gelukkig," het die mense vir mekaar gesê, "want eendag as ons koning te oud word om te regeer, sal die prinses 'n waardige leier vir ons wees. Dit sal goed gaan met ons en ons land." En dit was ook so! (36)

Die transformasie van die ruimte hang dus saam met die emosionele transformasie wat die prinses ondergaan het – haar hartseer het haar verander, wys gemaak en sodoende ook sterk genoeg om 'n waardige leier van haar gemeenskap te wees. Die finale illustrasie speel goed hierop in en vul die woorde aan: Haar rok, insluitende die harte, is nou 'n koninklike pers wat haar transformasie na waardige heerser beklemtoon, en sy word uitgebeeld met die koninklike staf in haar hand en met twee mans wat agter haar staan om haar mense se ondersteuning uit te beeld (Fig. 38).

Vanweë die feit dat eksterne faktore telkens ingryp om die prinses se bestaan te kom ontwig, ondergaan beide haar ruimtebeleving (landskapsvorming) én identiteit dus 'n drastiese transformasie in die loop van die verhaal. Al is die resultaat van die verandering aanvanklik tragies, ontwikkel sake in 'n onvoorspelbare ander rigting, wat mettertyd ontwikkel tot 'n veel beter situasie, gekenmerk deur karaktergroei. Naas nuwe moontlikhede vir haarself het dit ook positiewe gevolge vir die prinses se onmiddellike omgewing én vir haar groter gemeenskap. Sy word dus ten slotte self van tragiese figuur getransformeer tot heldin vir haar mense. Die ontwikkeling in haar self-identiteit lei dus daartoe dat 'n ander sosiale identiteit aan haar toegeskryf word deur die gemeenskap.

Dit is ironies dat die nuwe omgewing nou waarskynlik wel vir die prins aanvaarbaar sou kon wees, maar die prinses laat die valk nie opnuut na hom soek nie en wend geen poging aan om hom in te lig nie. Sy het die prins kennelik nie meer nodig in haar lewe nie, omdat sy genoeg vervulling vind in wat sy het. Die verhaal het dus 'n feministiese boodskap wat die onafhanklikheid van die vrou beklemtoon, ook weens die feit dat die prinses aan die einde van die verhaal die heerser van haar

gemeenskap word. Dié omkering van die tradisionele sprokiegegewe is nie ongebruiklik in eietydse sprokies nie: “Retellings of folktales and fairy tales often focus on gender as a key point for revision. Some of these adaptations reverse gender roles by placing females in traditionally male roles...” (Haase 2008:404).

In ander opsigte stem die prinses se karakterontwikkeling egter weer ooreen met die konvensionele sprokiesgegewe. Volgens Bruijn (1987:65) gaan dit naamlik in die Europese volksprokie “bovenal om de mens, die zijn eigen weg heeft te gaan – zijn eigen moeilijkheden moet overwinnen, om tot een vrije persoonlijkheid te komen”. Sy noem verder dat die einde van die konvensionele sprokie, waar die held sy bruid vind, ’n dieper betekenis het as die slotsin “En ze leefden nog lang en gelukkig”, want eersgenoemde uitkoms dui volgens haar daarop dat dit gaan “om een volkomendheid, die ieder mens, bewust of onbewust, toch nastreeft”. In *Die prinses van die Afrikavlaktes* moet die prinses dus ook, net soos die hoofkarakter in ’n Europese volksprokie, haar eie moeilikhede oorwin om persoonlike groei te beleef, maar anders as in die Europese volksprokie dien die huwelik nie as die simbool vir volkomendheid nie. Dit is juis die prinses se liefdesteleurstelling wat haar wysheid gee en haar ’n suksesvolle leier maak sodat sy ten slotte gevoelens van volkomendheid ervaar. Bailey stroop dus in die verhaal die geromantiseerde beeld van die prins en prinses om sodoende ’n dieper vlak van waarheid oor die lewe aan die leser te openbaar, naamlik dat mense nie perfek is nie en die liefde nie eenvoudig is nie, maar andersins ook dat tragedie oorkom kan word en dat ’n vrou nie ’n man “nodig” het om volledig te wees nie.

4.3 *Vlieg, arend, vlieg hoog!* – Oorvertel deur Christopher Gregorowski Illustrasies deur Niki Daly

Die skrywer van hierdie verhaal, Christopher Gregorowski, is ’n geestelike wat vanaf 1998 tot 2004 die Anglikaanse biskop van Tafelbaai was. (www.librarything.com/author/gregorowskichristoph). Terwyl hy ’n aantal jare as priester in die Xhosa-gemeenskap in die Transkei gewerk het, het hy die verhaal van *Vlieg, arend, vlieg hoog!* ontdek (www.franceslincoln.com/en/Contributor/975/ChristopherGregorowski.html). Niki Daly is ’n bekende Suid-Afrikaanse kinderboekskrywer

en illustreerder wie se boeke beide plaaslik én internasionaal uitgegee word en erkenning geniet (www.tafelberg.com/authors/1810). Sy werk is reeds dikwels bekroon met pryse soos byvoorbeeld die Katrine Harries-toekenning vir geïllustreerde boeke, asook (meer as een keer) die Parent's Choice toekenning. Hy was verder op die kortlys vir die hoog-aangeskrewe Hans Christian Andersen-toekenning en is onlangs genomineer vir die Astrid Lindgren-toekenning (www.tafelberg.com/authors/1810). Die Engelse weergawe van *Vlieg, arend, vlieg hoog! – Fly, Eagle, Fly!* – het die Oppenheim Toy Portfolio goue toekenning verower en is ook aangewys as 'n Capital Choice Book (mysite.mweb.co.za/residents/njdaly/awards.htm). Die verhaal is al twee keer in Suid-Afrika uitgegee, eers in 1982 en toe weer in 2000, beide kere met Niki Daly as illustreerder. Daarnaas is die boek ook in 2002 en 2004 herdruk. Dit demonstreer dat die verhaal se boodskap as belangrik en tydloos beskou word.

Die verhaal, wat afspeel in die Transkei, word deur 'n anonieme verteller aan die leser oorgedra. Dit begin met 'n boer wat op soek is na sy kalf wat weggeraak het gedurende 'n groot storm die vorige nag. Gedurende die boer se soektog spoor hy egter nie die kalf op nie, maar wel 'n arendskuiken wat vanweë die storm uit sy nes gewaai is. Die boer neem die arendskuiken saam na sy huis toe, en vind met sy aankoms tuis dat sy kalf vanself teruggekeer het. Die boer plaas die arendskuiken by sy hoenders sodat hulle hom kan grootmaak en die arendskuiken leer die hoenders se gewoontes aan. Soos hy groter word, raak dit al hoe duideliker dat die arend nie 'n hoender is nie, al tree hy soos een op.

Op 'n dag is 'n vriend wat by die boer kom kuier baie verbaas oor die arend wat so saam met die hoenders woon. Hy sê vir die boer dat die arend tog nie 'n hoender is nie, maar die boer redeneer dat die arend wel 'n hoender is, omdat hy optree soos een. Die vriend stry met die boer en wil bewys dat die voël 'n arend gebly het, waarna 'n paar komiese tonele volg waarin die vriend tevergeefs probeer om die arend te laat vlieg. Hy weier egter om moed op te gee en gaan haal die arend in die middel van die nag by die boer se huis. Saam gaan die vriend, die boer en die arend na die berg, omdat die vriend vas glo dat die arend se natuurlike instinkte sal oorneem indien hy terugkeer na sy natuurlike habitat. Hy visualiseer dat die arend dan saam met die sonopkoms sal vlieg. Die verhaal eindig met die arend wat dan

inderdaad met die sonopkoms sy vlerke oopsprei en wegvlieg – en sodoende die vriend se teorie korrek bewys.

Anders as die ander Suid-Afrikaanse teks wat bespreek word, bied hierdie prenteboek 'n oorvertelling van 'n verhaal wat reeds etlike jare oud is, soos blyk uit die voorwoord waarin die agtergrond daarvan gegee word: die storie is oorspronklik vertel deur 'n Ghanees, James Kwegyir Aggrey, wat in 1875 gebore is (2004:29). Die laaste deel van sy lewe het hy deurgebring in die VSA waar hy 'n pastoor was. Rasseverhoudinge was een van sy groot belangstellings en hy was baie aktief in hierdie veld. Sy bekendste uitgangspunt was: “Mens kan 'n gangbare deuntjie speel op die wit note, en jy kan 'n gangbare deuntjie speel op die swart note, maar vir harmonie moet jy sowel die swart as die wit note gebruik” (29). Hy het die verhaal van die arend vertel om aan die onderdruktes van Afrika uit te beeld dat hulle nie hulle identiteit deur ander moet laat bepaal nie: “My mense van Afrika, ons is geskape na die beeld van God, maar mense het ons laat dink dat ons hoenders is, en ons dink nog steeds so; tog is ons arende. Moenie tevrede wees met hoenderkos nie! Sprei julle vlerke en vlieg!” (29).

Christopher Gregorowski het egter die verhaal met 'n ander doel in gedagte opgeskryf:

In 1981, toe ons sewejarige dogtertjie Rosalind sterwend was, wou ek hê sy moes begryp dat ons almal gebore is om arende te wees wat deur die krag van die Heilige Gees na bo gevoer kan word – soos 'n arend wat deur die lugstrome die lug in gelig word (29).

Hy breek dus met hierdie stelling weg van die oorspronklike Afrika- en rassebetekenis wat Aggrey daaraan geheg het (hoewel sy verhaal steeds in Afrika gesitueer is) en fokus sterker op die godsdienstige aspek. Dit vestig die aandag daarop dat beide Aggrey en Gregorowski nou gemoeid was met die Christelike geloof. Die arendmetafoor kan moontlik onder meer teruggevoer word na die digterlike vergelyking tussen God as arend, en die mens as sy kuiken, in die Bybel, in Deuteronomium 32:11:

Soos 'n arend wat sy kleintjies
uit die nes uitskop,
oor hulle fladder en hulle vang



Fig. 39. Christopher Gregorowski en Niki Daly. Vlieg, arend, vlieg hoog!
(Gregorowski en Daly 2004)

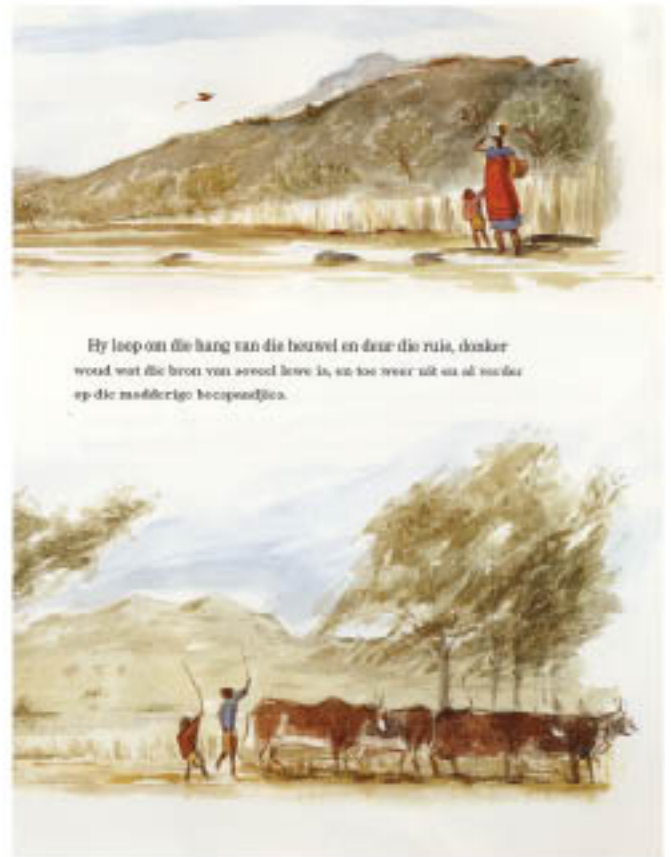


Fig. 40.



Fig. 41.

op sy vlerke wat hy oopsprei,
soos 'n arend wat sy kuikens
op sy vlerke dra,
so het die Here, net Hy alleen,
sy volk gelei...

Heelwat ander betekenis wat van toepassing is op lewensaspekte kan egter ook verbind word met die metafoor van die arend wat sy eie identiteit terugvind, soos die universele konsep dat die mens kan uitstyg bo sy omstandighede. Daly vind dat die verhaal ook as metafoor ontgin kan word vir die nuwe Suid-Afrika: "...in 'n tyd waarin ons nuwe en kosbare demokrasie ons vlerke gee om mee te vlieg, vier ons met hierdie nuwe volkleuruitgawe die vlug van ons baie arende – die kinders van Suid-Afrika, aan wie ek hierdie boek opdra" (29). Sy benadering in sy illustrasies verleen dus 'n verdere interpretasie aan die teksgegewe, in nog 'n goeie voorbeeld van komplementêre visuele betekenistoekenning deur illustrasies wat (soos in *Die prinses van die Afrikavlaktes*) volwaardig naas die woorde in die teks staan.

In *Vlieg, arend, vlieg hoog!* word die Afrika-ruimte visueel in kleurvolle detail uitgebeeld, soos ook die mense en hulle kultuur. Die illustrasies vul die verhaal soos volg aan: gedurende die boer se soektog na sy verlore kalf word die leser as 't ware visueel deur die omgewing gelei (Fig. 39 en Fig. 40). Daly maak van ekspressiewe kwashale gebruik om energie aan die rustige pastorale ruimte te verleen deur byvoorbeeld 'n vrou met 'n kindjie uit te beeld wat 'n emmer op haar kop dra; twee seuns wat 'n trop beeste met stokke aanjaag, en 'n groep vroue met kleurvolle kleredrag wat riete kap en bymekaarmaak. Een vrou dra 'n baba op die rug en die ander groep riete op hulle koppe (Fig. 41). Uit die illustrasies blyk dat die gebeure afspeel in 'n afgesonderde tradisionele Xhosa-dorpie, waar al die mense gelukkig saamlewe. Die uitbeelding van die dorpsruimte en tradisionele mense kom sterk geromantiseerd voor – die enigste teken van moderne vooruitgang is die kleredrag en skoene van die karakters, asook die sambreel en motorband.

Die geromantiseerde en geïdealiseerde viering van landelike Afrika pas goed aan by die sprokiesagtige gegewe, maar is wel nie onproblematis nie, omdat soiets maklik kan oorhel na kolonialistiese voorstellings van 'n ongerepte Afrika, met "noble

savages”¹⁴ – sien Jan Nederveen Pieterse (1990:30) se verwysings na die “edele wilde” in sy boek *Wit over Zwart*. Pieterse (1990:35) verduidelik dat die ikoon van die wilde veral bepaal word deur afwesigheid: “geen of weinig kleding, afwesigheid van goederen en van attributen van beschaving”¹⁵. Onderliggend aan dié Europese konsep oor ’n Afrikabevolking teen die agtergrond van ’n bykans ongerepte landskap sonder veel tekens van menslike ontwikkeling, is dat dié menslike nulpunt die kans bied op ’n nuwe (Europese tipe) begin. Die gevare van hierdie tipe uitbeelding is dus dat dit so sterk kan uitgaan van Europese konvensies en stereotipering, dit wil sê van ’n sosiale identiteit wat as ’t ware eensydig afgeforseer word, dat self-identiteit en individualiteit ondergeskik gestel word. Anders as die stereotiepe beeld van die “edele wilde” hou heelwat elemente in die illustrasies egter verband met die eietydse maatskappy: al die mense is ten volle geklee, sommige van hulle in sogenaamde “Westerse” drag, en daar is self ’n motorband-swaai en ’n sambreel. Sodoende word die meeste assosiasies met die “edele wilde” omvergewerp. Die enigste aspek wat hieraan herinner, is moontlik die kontras tussen die boer en die natuur in die volgende beskrywing, waarin dié mens se verhouding met die natuurlike omgewing ’n belangrike rol speel – vergelyk die woorde van Pieterse (1990:35) met die daaropvolgende aanhaling: “De iconografie van Afrikanen als wilden werd bepaald door de associatie met natuur en flora – vaak het soort woeste, overweldigende natuur waarbij mensen in het niet verzinken”:

Hy soek in die lang dekriet wat hoër as sy kop groei. Hy klim teen die hange uit van die hoë berg waarvan die skurwe rotswande hoog die lug in reik. Die hele tyd roep hy – in die hoop dat die kalf hom sal hoor, maar ook omdat hy so alleen voel. Die kranse kaats sy stem terug. En ver onder in die vallei dreun die rivier se baie waters (5).

Die eggo van die boer se stem, die beskrywing van die reuse berg en die dreunende rivier laat die boer nietig voorkom in vergelyking met die natuurlike ruimte en beklemtoon só sy eensaamheid en menslike sterflikheid. Die fokalisator maak dus

¹⁴ Paul Rich (1993:149) omskryf die begrip soos volg: “It represented what Hoxie Neale Fairchild (1928:2) has termed “any free and wild being who draws directly from nature virtues which raise doubts as to the value of civilisation”.

¹⁵ Die begrip *beskawing* verwys in hierdie konteks na die Europese kolonialistiese konsep van beskawing wat geen erkenning gee aan enige kultuur naas hul eie nie: “... de gedagte van een menselijk nulpunt, van de wilde als ‘mensheid minus cultuur (beschaving)’ inmiddels lang achterhaald (...) door het besef dat álle menselijk gedrag cultureel is, om het even in welk type van samenleving” (Pieterse 1990:33).



Fig. 42.

gebruik van voorwerpe uit die natuurlike ruimte om die leser se waarneming van die ruimte te beïnvloed (Bal 1985:103). Die woeste storm, wat dien as katalisator in die verhaal deurdat dit eerstens lei tot die boer se soektog na die kalf, tweedens tot die uitwaai van die arendskuiken uit die nes en derdens tot die situasie waarin die boer die arendskuiken vind, sluit hierby aan. Die vraag is dus nou hoe beide teks én illustrasie weer wegstuur van 'n kolonialistiese tipe uitbeelding, wat eintlik ingaan teen die slotboodskap wat die verhaal wil oordra. Dit gebeur myns insiens deur die kulturele objekte wat uitgelig word (soos genoem), maar veral weens die fyn karakterisering en fokalisasie, waarop vervolgens ingegaan word:

Wanneer die boer die arendskuiken vind, besluit hy om die voëltjie saam met hom huis toe te neem (Fig. 42):

Die man steek sy hande uit en vou hulle bak om die kuiken. Hy sal hom huis toe neem en grootmaak, dink hy. Hy draai om en begin huis toe loop, maar so ver soos hy loop, hou hy nog aan met roep in die hoop dat die kalf hom sal hoor (8).

Die beeld van die sagte manier waarop die boer die kuiken in sy hande toevou en die feit dat hy steeds desperaat aanhou om die kalf te roep, gee aan die leser 'n goeie begrip van sy persoonlikheid, wat aangevul word deur Daly se illustrasie waarin die besondere weerloosheid van die voëltjie gekombineer word met 'n sagte glimlag op die boer se gesig. Sy groot hande is koesterend en bykans strelend om die kuiken gevou. Beide die woorde en die illustrasie maak dit duidelik dat die man omgee vir diere. Hy is dus nie soseer op soek na die kalf omdat dit finansiële waarde het nie, maar omdat hy bekommerd is oor die dier se welsyn, en hy neem die arend kennelik met goeie voornemens uit sy natuurlike habitat, om sy lewe sodoende te red. Sonder sy ingryping sou die klein arendskuiken nie alleen in die natuur kon oorleef nie.

Nogtans het die aard van sy reddingspoging ingrypende gevolge vir die arend se identiteitsontwikkeling. Die boer is bewus van die aanpassings wat die arend sal moet maak: "Die arend is die koning van die voëls," sê die man, "maar ons gaan hom leer om 'n hoender te wees" (10). Die boer wil dus bewerkstellig dat die arend sy self-identiteit verander en in die proses sy natuurlike instinkte onderdruk. Binne die Afrika-konteks sou hierdie gegewe moontlik vergelyk kon word met die



Fig. 43.

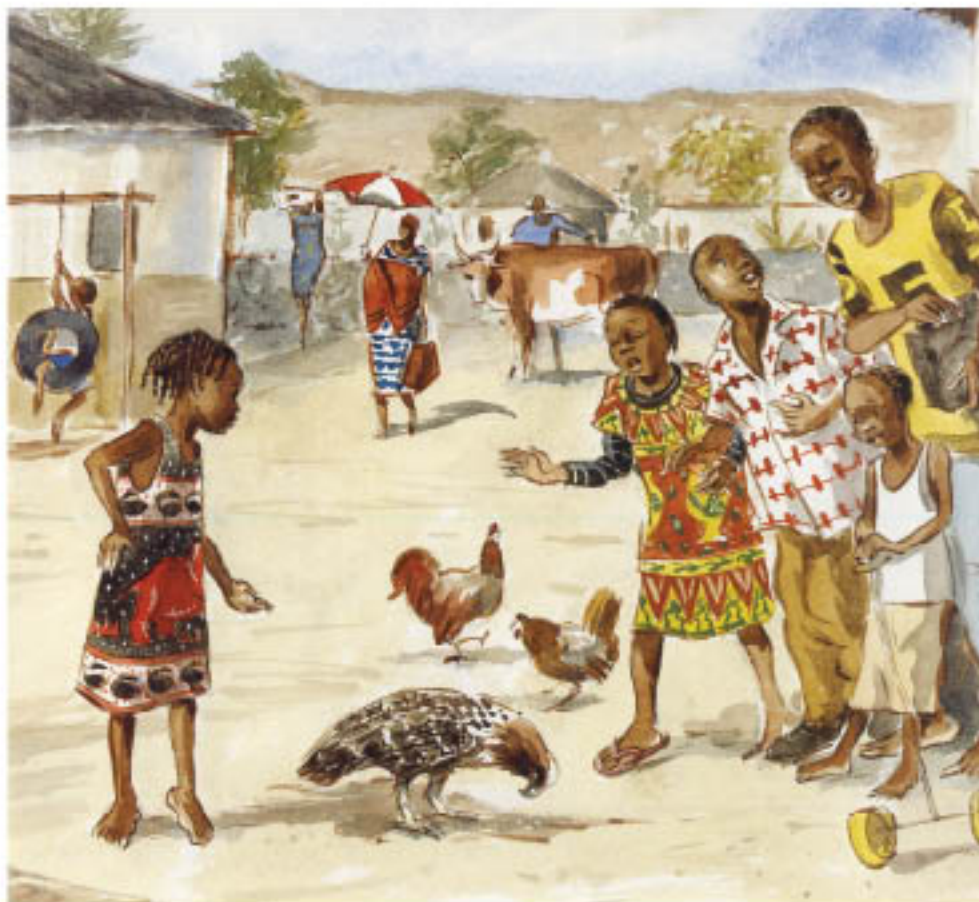


Fig. 44.

kolonialistiese beskawingspogings van die inheemse Afrika-bevolking, dit wil sê met die wyse waarop as 'tware omgegaan is met die gewaande nulpuntsituasie – 'n betekeniskonnotasie wat Aggrey waarskynlik met sy verhaal wou oordra. Die konsep gaan verder gepaard met die vrae rondom die invloed van natuur teenoor 'n mens se kultuur en omgewing (*nature versus nurture*)¹⁶. Soos reeds genoem, vind Larsen (1997:295) dat landskap en identiteit in verhouding met mekaar ontwikkel en dat 'n mens se hele lewe deel is van die landskap. Die identiteitsaanpassing van die arend word in die verhaal gesien as 'n negatiewe verandering, aangesien die instinkte van 'n arend en 'n hoender drasties van mekaar verskil en 'n hoender-identiteit die arend dus op geen manier tot sy reg kan laat kom nie. Die arendskuiken se vermoë om aan te pas in hierdie nuwe omgewing (met byvoorbeeld 'n ander dieet) is nie noodwendig realisties nie, maar in die verhaal dien dit as 'n metafoor vir die mens se mag om aan te pas in uitdagende situasies – die verplasing van ruimte het dus 'n simboliese betekenis (sien Bal 1985:104).

Daly beeld die atmosfeer van die arend se nuwe tuiste uit deur karakters te skets wat besig is met hulle alledaagse take: daar is 'n vrou wat hoenders kosgee, 'n vrou wat 'n bok wegjaag, met 'n baba op die rug en 'n wasgoedmandjie by haar op die grond en wasgoed aan 'n lyn; twee mans in die agtergrond wat besig is om 'n rietdak te herstel (wat stukkend is in die vroeëre uitbeelding van die stat); 'n seuntjie wat in 'n motorband swaai en selfs 'n vrou met 'n sambreel, soos te sien in die illustrasie (Fig. 43 en Fig. 44). Opvallend is ook die verskeidenheid materiaalontwerpe van die klere. Hierdie illustrasie verskil van die voriges deurdat die aandag nou veel minder gerig is op die natuur en veel sterker op kenmerkende voorwerpe wat met 'n meer hedendaagse plattelandse Afrika-bestaan geassosieer sou kon word, insluitende 'n motorband en sambreel. Die groeps- of sosiale identiteit word dus nou uitgelig en die kulturele aspekte binne hierdie konteks ontvang sydelings aandag.

¹⁶ Grant Steen (1996:21) verduidelik die begrip *nature versus nurture* soos volg: Some individuals seem to see humans as automatons whose every action is controlled by genes, irrespective of what choices the environment present. Others seem to see nature as constantly at war with nurture for control of the individual, giving the phrase "nature versus nurture" a new meaning entirely. Still others see humans as *tabula rasa*, or *blank slate*, written upon by experience; simply give a child the right set of experiences and that child can grow up to be an athlete, an artist, or a mathematician. And the pendulum of public opinion has swung back and forth, sometimes deifying and sometimes vilifying scientists who study the origins of human behavior.

Die kern van die uitbeelding is egter die nou veel meer herkenbare en volwasse arend wat prominent op die regterkantste bladsy geplaas word, met 'n onderdanig geboë kop en oë wat na die mieliepitte voor hom op die grond kyk. Die illustrasie benadruk die bisarre scenario van 'n arend wat soos 'n hoender mieliepitte van die grond af pik (Fig. 44). Die volgende woorde word versterk deur die kinders se lyftaal in die illustrasie, waaruit ook blyk dat hulle die “arend-hoender” as 'n vreemde verkynsel beskou:

Van toe af woon die arendjie tussen die hoenders en leer hul gewoontes aan.
Die man se kinders roep soms hulle maats om die vreemde voël te kom kyk.
Want hoe groter hy word, hoe anderster lyk hy, en hoe duideliker word dit dat
hy nie 'n hoender is nie (10).

Die arend se identiteitsverandering sluit aan by Hall (in Barker 2000:169) se siening dat 'n mens se identiteit ook beïnvloed word deur jou verhouding met ander mense (in hierdie geval soortgenote, naamlik voëls). Die ruimte waarin die arend homself bevind, asook sy verhouding met die hoenders, vorm dus sy gewoontes en so ook sy identiteit, maar sy aangeleerde hoendergewoontes verbloem nie die feit dat hy 'n arend is nie.

Toe 'n vriend van die boer daar opdaag, probeer die boer hom oortuig dat die arend wel 'n hoender is:

“Haai,” sê hy, “dis nie 'n hoender nie. Dis mos 'n arend!” Die boer glimlag en sê: “Natuurlik is dit 'n hoender. Kyk, hy loop soos 'n hoender, hy praat soos 'n hoender, hy eet soos 'n hoender. Hy *dink* soos 'n hoender. Natuurlik is dit 'n hoender.” Maar sy vriend is nie oortuig nie. “Ek sal jou wys dis 'n arend,” sê hy. “Nou toe, probeer gerus,” antwoord die boer (12).

Die personifiërende terme (“praat” en “dink”) bied eerstens ondersteuning daarvoor dat die leser die arend as metafoor vir die mens kan lees, terwyl die teks tweedens beklemtoon dat aangeleerde optredes (die manier waarop jy loop, praat en eet) eerder as jou ware aard jou sosiale identiteit vir ander kan bepaal, weens die manier waarop hulle jou sien. Sosiale identiteit is dus afhanklik van ander se fokalisasie. In die geval van die arend verg dit 'n buitestaander om die potensiaal van die arend raak te sien en dit te ontgin. Hier trek die kontras tussen die arend en die hoenders se uiterlike voorkoms wel beide die kinders (in die illustrasie) en die boer se vriend se aandag. Dit moedig die vriend aan om die arend se “ware” identiteit na vore te



Fig. 45.

bring:

Above all, and directly contrary to the form in which they are constantly invoked, identities are constructed through, not outside, difference. This entails the radically disturbing recognition that it is only through the relation to the Other, the relation to what it is not, to precisely what it lacks, to what has been called its *constitutive outside* that the 'positive' meaning of any term – and thus its 'identity' – can be constructed (Hall en Du Gay 1996:4).

Dit is dus juis die verskille tussen die hoenders en die arend wat die arend se identiteit beklemtoon. Sonder die boer se vriend se ingryping is daar geen waarborg dat die arend ooit weer 'n ware arend sou kan wees nie. Dit herinner aan situasies waar 'n talentsoeker 'n onbekende persoon in 'n ongunstige situasie vind en hom / haar help om 'n ster te word. Ook hier, soos in *Die prinses van die Afrikavlaktes*, hang karaktergroei en identiteitsverandering dus enersyds saam met eksterne instansies of gebeure wat ingryp. Andersins vind Hall en Du Gay (1996:4) egter dat identiteit te doen het met hoe 'n mens die bronne van die verlede, taal en kultuur kan toepas in 'n proses gerig op wie jy kan word eerder as wie jy is: "... not 'who we are' or 'where we came from', so much as what we might become, how we have been represented and how that bears on how we might represent ourselves. Identities are therefore constituted within, not outside representation". Die boer se vriend staar hom dus nie vas in die huidige identiteit wat die arend aangeneem het nie, maar sien die potensiaal van wat die arend kan word.

Deur die arend in situasies te plaas waar hy moet probeer vlieg, probeer die boer se vriend om die arend se ingebore instinkte aan te wakker om sy identiteit as 'n arend na vore te bring, met die doelstelling om sodoende beide sy sosiale en self-identiteit te verander. Daly maak gebruik van humor om die boer se vriend se pogings uit te beeld (Fig. 45) en die ernstige boodskap van die verhaal sodoende op 'n vermaaklike wyse aan die leser oor te dra. Dit toon egter ook dat so 'n identiteitsverandering nie gemaklik of vinnig plaasvind nie. Die vriend spoor die arend meermale aan met die frase: "Jy is nie 'n hoender nie maar 'n arend. Jy hoort nie op die grond nie maar in die lug. Vlieg, arend, vlieg hoog!" (13). Die vriend probeer die arend se aangenome self-identiteit dus met woorde van aanmoediging en met eenvoudige dade verander, maar dit is nie genoeg om die arend te bevry van sy hoender-identiteit nie. Wanneer hy die arend "bokant sy kop" lig (teks) en met hom hardloop (illustrasie) gebeur die volgende:

Die voël spreid sy vlerke uit soos die man en sy familie hom dit al voorheen sien doen het. Maar toe kyk hy rond, sien die hoenders wat hul kos oppik en spring af om saam met hulle rond te skrop vir kos (13).

Die uitsprei van die arend se vlerke is 'n gebaar wat hoop gee en wys dat sy natuurlike instinkte nie ten volle onderdruk kon word nie, maar die feit dat hy terugkeer na die hoenders op die grond wys eerstens op die mag van die gewoonte en tweedens op die invloed wat jou gemeenskap / omgewing op jou uitoefen. Hall en Du Gay (1996:79) vind dat 'n mens aan kulturele identiteit moet dink in die konteks van kulturele verhoudings: "What would an identity mean in isolation? Isn't it only through the others that we become aware of who we are and what we stand for?" As jy gewoond is aan 'n lewe onder op die grond klink die konsep van 'n lewe in die lug met ander woorde onbereikbaar. 'n Verlamme vrees vir verandering, om anders te wees as almal rondom jou, kan ook 'n rol speel. Paulo Cesar Sandler (2009:314) vind dat ook die mag van die gewoonte dikwels 'n vrees vir verandering meebring: "Fear of change stems from the human tendency to become "addicted to habits".

Niemand behalwe die boer se vriend glo in die arend se vermoë om steeds die "koning van die voëls" te word nie. Die mense lag hom uit en niemand probeer hom help nie, maar die vriend weier om moed op te gee en sy geloof in die arend se vermoëns in te boet. Sy behoefte om te bewys dat die voël 'n arend is, word amper 'n obsessie:

In die vroeë oggendure van die derde dag begin die boer se honde blaf. Vanuit die donker daar buite roep 'n stem, en die boer haas hom deur toe. Daar staan sy vriend weer. "Gee my nog een kans met die voël," smeek hy. "Weet jy watter tyd van die nag dit is? Dis nog nie naby dagbreek nie. Is jy mal?" (17)

Die vriend is kennelik nie bang om sosiale perke te oorskry en om verwerp te word deur in die middel van die nag by die boer op te daag nie. Hy het dus 'n sterk self-identiteit, want hy steur hom nie aan ander se menings nie. Hy is duidelik ook nie bang oor hoe dit sy vriendskap met die boer gaan beïnvloed nie, want sy fokus is op die arend. Waarom die vriend soveel tyd aan die saak bestee, word nie genoem nie omdat die hoofokus op die arend en die boer val, maar lesers kan uiteraard afleidings maak, soos dat hy iets van homself of van sy eie omstandighede in die arend herken. Sy eie optredes, wat sterk van dié van die res van sy gemeenskap

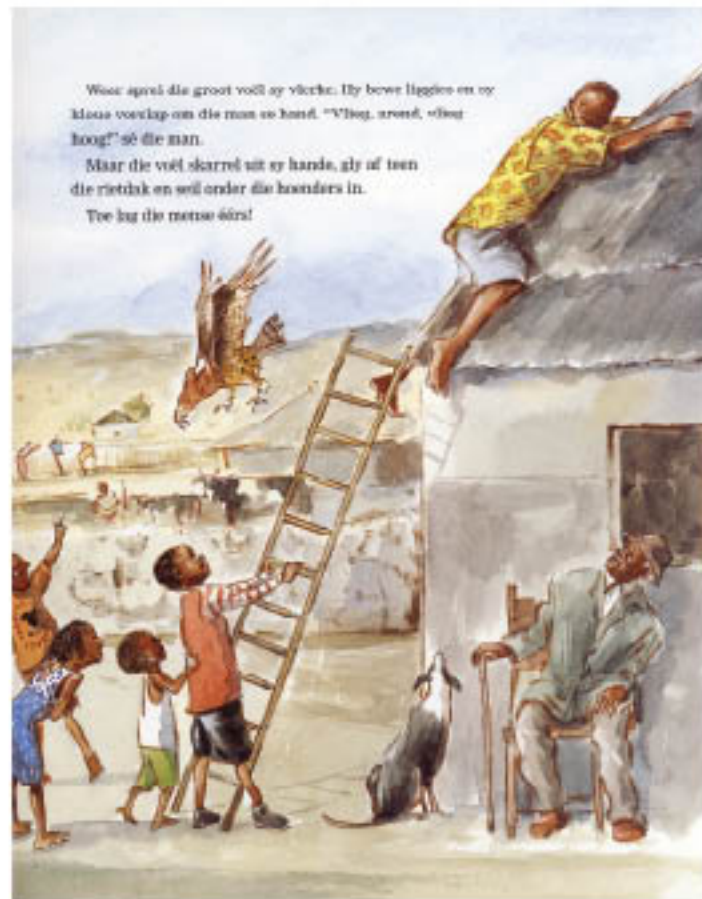


Fig. 46.



Fig. 47.

verskil, lig hom in elk geval uit bo die ander, as 'n individu wat die status quo nie sonder meer aanvaar nie, maar wat eerder 'n verskil wil maak en verandering wil bewerkstellig. Die vriend neem die posisie in van die idealistiese opvoeder wat in die proses selfs spot moet verduur. Dit blyk uit die illustrasie (Fig. 46) waarin die kind die leer onder hom weghaal en hy aan die dak moet vasklou. Hier vervul die uitbeelding dus nogmaals 'n komplementêre funksie deurdat dit 'n suggestie in die teks versterk.

Die illustrasies van die scenario gee 'n intieme blik op die boer se leefstyl (18). Die vriend is besig om die boer se privaatheid te versteur met sy ongenooide aankoms. Hoewel die boer sterk negatief en selfs beledigend reageer ("Is jy mal?") jaag hy die vriend tog nie weg nie. Hierdie reaksie kan suggereer dat die boer self onseker begin voel oor die arend se geforseerde identiteit en in die verstandigheid van sy eie vroeëre optrede om die arend by die hoenders te plaas, maar hy gaan (hoe dan ook) volgens die verteller "bra onwillig" saam met sy vriend. Hy vra eers nadat hulle 'n stuk gestap het waarheen hulle op pad is:

"Waar gaan ons heen?" vra die boer slaperig. "Na die berge waar jy die voël gevind het." "En hoekom hierdie belaglike tyd van die nag?" "Sodat ons arend die son kan sien opkom oor die berg en dit in die lug kan volg waar hy hoort" (19).

Die vriend wil die arend terugneem na sy geboorteplek, met die hoop dat dit sy ingebore instinkte sal aanwakker. Hierdie besluit sluit aan by Hall en Du Gay (1996:101) se verwysing na Eric Michaels (1994) se argument dat 'n mens se toegang tot kennis deels bepaal word deur jou fokalisasie van / perspektief op belangrike ruimtes uit jou verlede, soos die ruimte van "... conception, birth, death and residence (...) for one is always speaking for and from a specific geography of such places. That is, subjectivity describes the points of attachment from which one experiences the world". Hierdie ruimtes bly dus 'n mens se verwysingsraamwerk waarmee jy alle ander ruimtes vergelyk. Soos reeds genoem, vind Bal (1985:104) dat verplasing van ruimte in 'n narratief gebruik word om inkeer, wysheid, kennis, ensovoorts by die karakter teweeg te bring. So het die verplasing van die arend na 'n ander ruimte ook verandering en bevryding ten doel.

Die boer se vriend dra die arend in sy arms (Fig. 47): "Die voël is swaar en ongemaklik om te dra, maar hy wil dit self doen" (20). Hy neem dus die



Fig. 48.

verantwoordelikheid vir die arend se toekoms in sy hande, ten spyte daarvan dat dit vir hom ongemak bring. Dit roep assosiasies op met die genoemde vergelyking van God met 'n arend in Deuteronomium 32:11: "... soos 'n arend wat sy kuikens op sy vlerke dra". Die godsdienstige metafoor word versterk deurdat die arend kennelik sy vertroude plaas in die boer se vriend wat hom op hierdie reis dra deur geensins te probeer ontvlug nie, selfs al bevind hy hom op 'n gevaarlike terrein. Dié a-tipiese gedrag vir 'n arend is egter ook 'n bevestiging van hoe mak en afhanklik die voël reeds geword het.

Die verteller beskryf die omgewing op 'n skilderagtige wyse, maar dui ook aan dat gevaar saam met die skoonheid van die natuur kom:

Toe hulle die berg begin klim, glim die ooste al met die eerste dowwe lig. Onder hulle kan hulle die rivier soos 'n lang dun lint deur die grasveld, die woud en die vallei sien kronkel op sy pad see toe. Die dun strepieswolke in die lug word stadigaan pienk en dan begin hulle 'n goue glinstering kry. Die pad wat die twee vriende teen die berg uit loop, is vol gevare. Nou klou hulle al teen die berghang langs, dan kruis hulle smal rotslysies, dan skuur hulle deur donker skeure. Al twee mans hyg na hul asem, veral die een wat die arend dra (21).

Die gevare en risiko's van die reis is simbolies van die struikelblokke wat oorkom moet word om verandering te bewerkstellig. Daly beeld die fases in die tog uit met twee illustrasies: in die eerste kyk die vriend ietwat onseker agtertoe, terwyl die boer doelgerig stap en die arend met geboë hoof heeltemal staties voorkom (Fig. 47). In die tweede kyk die vriend hoopvol en vasberade vorentoe, met die arend kennelik veel wakkerder en meer oplettend as in die vorige tekening en met sy kop gelig, steeds in sy arms, terwyl die boer lyk asof hy twyfel, met sy mond half oop en sy hand in die lug asof hy sy vriend wil keer (Fig. 48). Wanneer die boer en sy vriend hul eindpunt bereik, probeer die boer sy vriend steeds ontmoedig, maar laasgenoemde steur hom nie daaraan nie:

Die vriend dra die groot voël tot op 'n rotslys. Hy sit hom so neer dat hy na die ooste toe kyk en begin praat met hom. Die boer grinnik. "Hy verstaan net hoendertaal," sê hy. Maar sy vriend hou aan praat. Hy vertel die jong arend van die son, hoe dit lewe gee aan die wêreld, hoe dit die hemele regeer en lig gee vir elke dag. "Kyk na die son, arend. En as dit opkom, styg saam daarmee op. Jy hoort in die lug, nie op die grond nie" (24).

Anders as in die vooraf-genoemde Bybelvers skop die boer se vriend nie die arend



Fig. 49.



Fig. 50.



Fig. 51.

af by die krans om hom te dwing om te vlieg nie, maar moedig hy hom aan met inspirerende woorde en laat die uiteindelijke besluit aan hom oor. Die vriend gebruik die grootsheid en mag van die son om die arend te laat voel dat hy eintlik in die lug tuishoort. Die son word simbolies vir die hoogtes wat hy kan bereik en waarna hy moet strewe. Daly gebruik ook twee illustrasies om die voorlaaste fase uit te beeld: in die eerste skilder hy die toneel groots en skilderagtig, met die son wat in die verte opkom terwyl die arend sy vlerke spreid en stip voor hom uitkyk (Fig. 49), met die vriend se hand in die lug parallel met die voël se kop soos hy verduidelik hoe die arend moet opstyg en sweef. In die tweede dramatiese toneel (Fig. 50) spreid die arend sy vlerke ten volle uit en staan regop, terwyl die vriend sy arms bykans ekstaties bo sy kop uitsteek na die son toe. In albei tekeninge bly die boer hierteenoor half gebukkend staan, met sy wysvinger na die grond, maar hy raak wel stil. Dit kontrasteer met die liriese toon van die teks. Die gespanne stilte wat in die laaste drie sinne uitgebou word, skep die indruk dat alles op 'n mespunt gebalanseer is:

Die goue son rys skitterend, verblindend. Die groot voël spreid sy vlerke uit om die son te groet en hy voel die lewegewende warmte op sy vere. Die boer raak stil. Sy vriend sê: "Jy hoort nie op die grond nie maar in die lug. Vlieg, arend, vlieg hoog!" Toe klim hy terug na waar die boer wag. Dis doodstil. Niks roer nie. Die arend se kop strek omhoog; sy vlerke spreid sywaarts; sy bene span soos sy kloue die rots vasklem (26).

Na hierdie paragraaf moet die leser omblaai om te sien of die vriend se plan uiteindelik werk – die hele verhaal stuur af op hierdie spannende oomblik.

Die woorde "En toe" kondig die klimaks aan, waarna die beskrywing volg:

En toe, sonder dat hy werklik beweeg, leun die groot voël vorentoe, onder sy vlerke 'n opwaartse stroming magtiger as mens of dier, en hy laat los die rots en word omhoog gedra, hoër en hoër, tot waar hy in die skittering van die opkomende son verdwyn – om nooit weer op die grond tussen hoenders te leef nie (27).

Die visuele uitbeelding is redelik minimalisties: die hele dubbelblad is gewy aan die uitbeelding van die blou oggendlug, wat 'n gevoel van vryheid skep, met net 'n smal strook land onder sigbaar (Fig. 51), maar die besonderhede is vaag, sodat die oog gelei word na die arend wat voor die son vlieg op die regterkantste bladsy. Die arend, wat fyn (maar baie presies omlyn) voorgestel word, klap nie sy vlerke om te

vlieg nie, maar sweef (soos die vriend se handbeweging voorgestel het) op die wind. Die wind, wat as kragtige draer van die arend voorgestel word in die teks, kan moontlik as simbolies beskou word van die arend se natuurlike instinkte waaraan hy homself nou oorgee. Hy hoef nie eens sy vlerke te klap om van hoender na arend te transformeer nie. Die verandering in ruimte was die katalisator wat daartoe gelei het dat die vriend kon bewys dat die arend nie 'n hoender is nie. Die arend se vlug in die rigting van die opkomende son is simbolies van die nuwe horisonne en nuwe moontlikhede wat met die verandering gepaard gaan. Die slotsin dui aan dat die arend onherroeplik afskeid geneem het van sy identiteit as hoender ten gunste van sy ware identiteit as arend.

Samevattend kan gesê word dat self-identiteit in beide die geselekteerde Afrikaanse verhale seëvier. Waar die gemeenskap egter in *Die prinses van die Afrikavlaktes* ondergeskik gestel word aan die gevoelens van die prinses en haar sosiale identiteit op grond van hul reaksies bepaal word, speel die sosiale identiteit wat aan die arend toegeskryf word 'n veel meer onderdrukkende rol in *Vlieg, arend, vlieg hoog!* In albei verhale is selfverwesenliking en karaktergroei nou verweef met die natuur, en sorg die fokalisasie daarvoor dat ruimte oorgaan in landskapsvorming, maar waar beide boer en arend ondergeskik is aan groter natuurkragte in *Vlieg, arend, vlieg hoog!* gryp die prinses as hoofkarakter in *Die prinses van die Afrikavlaktes* se optrede in op die natuur. Teenoor *Vlieg, arend, vlieg hoog!* waar 'n mentor die arend in 'n positiewe rigting lei, en 'n kundige idealis dus vir 'n regstelling sorg nadat die natuur versteur is, speel die valk 'n veel kleiner rol in *Die prinses van die Afrikavlaktes* en vind karaktergroei meer op eie stoom plaas by die slagoffer (die prinses). In dié opsig dra laasgenoemde verhaal 'n meer eietydse boodskap oor. In beide word egter aangedui dat dit die beste is om aan te gryp wat die natuur jou bied en dit te gebruik tot jou voordeel. Met betrekking tot beide prentboeke kan voorts hoofsaaklik gepraat word van komplementêre illustrasies, wat op 'n verrykende manier betekenis toevoeg tot die oorspronklike geskrewe teks, maar in *Die prinses van die Afrikavlaktes* kom ook enkele gevalle voor van kontrasterende informasie aan die kyker, sodat daar nog groter sprake is van 'n gelyke samespel tussen teks en illustrasie.

4.4 *De Schepping* – Bart Moeyaert

Illustrasies deur Wolf Erlbruch

Die Nederlandse skrywer Bart Moeyaert skryf boeke vir verskillende ouderdomsgroepe: prenteboeke, jeugboeke, asook gedigte en romans vir volwassenes. Hy skryf dikwels oor moeilike onderwerpe op 'n ligte manier, en dit is veral vir hom belangrik om die emosionele ervarings van die hoofkarakter in 'n verhaal te beskryf. Moeyaert het al heelwat pryse gewen, soos byvoorbeeld die *Woutertje Pieterse Prijs*; twee keer die *Gouden Uil*; drie *Zilveren Griffel*-pryse en drie keer die *Boekenleeuw*-prys (www.leesplein.nl/LLplein.php?hm=2&sm=1&id=29). Wolf Erlbruch is 'n Duitse illustreerder en prenteboekskepper wat tans as een van die belangrikste illustreerders in Duitsland beskou word. Erlbruch is al veelvuldig binne- en buitelandse vir sy werk bekroon. In 2003 ontvang hy die *Sonderpreis Deutsche Jugendliteratur* vir sy oeuvre. Van die pryse wat hy nog verower het, is byvoorbeeld vier *Zilveren Griffel*-pryse; 'n *Gouden Uil* en *Zilveren Penseel*. *De Schepping* is ook met 'n *Zilveren Penseel* en 'n *Gouden Uil* bekroon (www.leesplein.nl/LL_plein.php?hm=2&sm=1&id=903).

In *De Schepping* vertel 'n mannetjie in die eerste persoon hoe die aarde geskep is. Aan die begin was dit eers net God en die mannetjie en twee stoeltjies, maar op 'n dag skep God lig en donker, die volgende dag land en water en so gaan dit voort. Die mannetjie vind die skeppingsproses onstellend – die 'niks' wat hy eens geken het, het heeltemal verander, soos sy verhouding met God, maar aan die ander kant het hy dit ook “verschrikkelijk” gevind toe daar niks was nie (paragraaf 3). Waar hulle aan die heel begin gelykes van mekaar was, begin die mannetjie met die skepping al hoe meer minderwaardig voel teenoor God. Die verhaal neem die leser deur die emosies en gedagtes van die mannetjie gedurende die hele skeppingsproses. Die skepping vind basies, behalwe vir die mannetjie, volgens dieselfde volgorde plaas as die skeppingsverhaal in die Bybel. Die verhaal sluit af met God wat 'n vrou vir die mannetjie skep en dan rus.

Met die eerste oogopslag lyk hierdie teks uit 2004 na 'n Christelike verhaal oor die skepping. Wanneer 'n mens egter die verhaal begin lees, is dit duidelik nie die geval



Fig. 52. Bart Moeyaert en Wolf Erlbruch. *De schepping*. (Moeyaert en Erlbruch 2004)

nie, aangesien die mens (Adam?) van voor die skepping reeds saam met God is:

In het begin was er niets. Het is moeilijk om je dat voor te stellen. Je moet alles wat er nu is nog niet laten zijn. Je moet licht uitdoen, en er zelf niet zijn, en dan ook nog eens al het donker vergeten, want in het begin was er niets, ook het donker niet. Als je het begin van alles wil zien moet je erg veel weglaten. Ook je moeder. Alleen God en mij hou je over (2004:1).

Die feit dat die verhaal nie hou by die tradisionele Christelike vertelling nie dui daarop dat dit nie Moeyaert se doel met die verhaal is om 'n godsdienstige / Christelike boek te skep nie. In die verhaal gebruik hy eerder die metafoor van die Christelike skepping om filosofiese vrae rondom die bestaan van die mens aan de orde te stel. Hierdie verhaal pas in by die "Critical Thinking Movement"¹⁷ se ideale, wat jonger lesers wil uitnoodig om na te dink oor fundamentele vrae oor die lewe (Ghesquiere 1999:30).

Erlbruch benut op sy beurt die wit spasie op die blad om die "niks" uit te beeld. Met die verwysing na die moeder wat weggelaat moet word, maak hy baie slim van die bladsy se rand gebruik om onder meer die moeder se kop af te sny (Fig. 52) en op dié manier komplementêr betekenis toe te voeg aan die woorde. Sodoende is sy identiteitsloos, maar deurdat sy deels binne die niks voorkom, word terselfdertyd geïmpliseer dat moeders baie moeilik weg te dink is. Met haar voorskoot en glas met vloeistof op 'n bordjie word sy voorgestel in 'n dienende hoedanigheid. Die verwysing na die moeder roep ook vrae op oor waar die mannetjie dan vandaan kom.

Deurdat die hoofkarakter (die mannetjie) ook die fokalisator in die verhaal is, en weens die gemeensame, vertroulike toon, is die leser reeds van die begin af bewus dat dit 'n subjektiewe vertelling is. Die ek-verteller vertel die verhaal in retrospek – alles speel in die verlede af. Indien die leser onderskei tussen wie praat en wie sien

¹⁷ Ghesquiere (1999:30-1) verduidelik die konsepte van die 'Critical Thinking Movement' soos volg: "Diezelfde aandacht voor de vorming van het verstand tot een bruikbaar instrument vinden we nu ook terug bij de 'Critical Thinking Movement' dat het ruimere kader vormt waarbinnen het filosoferen met kinderen zich ontwikkeld heeft. De recente jeugd- en kinderliteratuur draagt daarvan de sporen. Ze stelt zich eerder afstandelijk dan wel emotioneel op. Ze wil jonge lezers uitnodigen om na te denken over fundamentele vragen. Wat gebeurt er als mensen sterven? Waarom moeten mensen sterven? Wat is de plaats van de sterfelijke mens in de wereld of in het heelal ? (...) Filosofie begint immers bij de verwondering, bij de vraag waarom de dingen zijn zoals ze zijn? Daarom onder meer zijn vragen belangrijker dan antwoorden".



Fig. 53.

(Bal 1985:108), kan egter duidelik afgelei word waar sprake is van 'n vertellende ek (dit wil sê, 'n karakter wat die verhaal uit 'n agternaperspektief vertel) en 'n belewende ek (wat dinge ervaar in die destydse “verhaal-hede”). Die verteller verwys ook na “moderne” objekte wat 'n mens nie met die begin van die aarde assosieer nie, soos 'n kamera, 'n koppie tee en vanuit die staanspoor ook 'n stoeltjie: “Er was niets, en God, en ik – en een stoeltje om op te zitten (...) Er was geen vroeger en geen mooi weer vandaag, geen kopje thee en wil je er een koekje bij, geen foto van de hond met de parkiet op zijn kop...” (3). Hierdie verwysings na “small talk” maak die leser daarvan bewus dat die verteller bekend is met 'n sosiale konteks waarin medemense 'n rol speel. Die illustreerder speel hierop in deur die hoofkarakter 'n hardebolkeiltjie te laat dra (Fig. 53), wat hom tipeer as 'n Europese heertjie. Die illustrasies bied ook 'n duidelike Wes-Europese kulturele beeld wat die leser se interpretasie van die verhaal beïnvloed: die gelaatstrekke en voorstelling van God as 'n joviale, ouer, gesette vaderfiguur met 'n lang baard skep, saam met die ander elemente in die ruimte soos die hoedjie, stoel, ensovoorts, 'n stereotiepe Westerse beeld: “The stereotypical western image of God, tendered from childhood, is of a bearded old man in the sky” (Squire 2011:157). God word dus hivolgens ook as 'n man uitgebeeld: “God is imaged as a human male (father, lord, king), and as a male with authority and power” (Hawley 2000:227). Deur gebruik te maak van hierdie stereotipe word die konsep dat die vertelling 'n soort verbeeldingvlug is, versterk. Die mannetjie se konsep van God is duidelik gebaseer op die stereotiepe Westerse skeppingsmite.

Verder verwys die verteller ook na 'n ervaring met sy moeder in sy meer onlangse verlede om aan die leser te verduidelik hoe moeilik dit is om skeppend te wees:

Vind eens iets wat er nog niet is. Doe dat nog eens, en nog eens. Ik kan me voorstellen dat het scheppen van de dingen je niet in je koude kleren gaat zitten. Ik heb eens een poppetje van brood gemaakt, het moest een schaap voorstellen. Wat een lekker paard is dat, zei mijn moeder, terwijl ze er boter op smeerde. Je maakt zo gauw fouten (23).

Dit is ironies dat die verteller juis sy moeder gebruik om die konsep aan die leser te verduidelik, aangesien hy aan die begin van die verhaal sê dat die “je” (wat die leser of 'n alter ego as aangesprokene kan aandui) alles insluitende sy moeder moet wegdink. Dit dui pertinent aan dat die verteller nie daar kon wees aan die begin van

die skepping nie, want hy het ook 'n moeder. Die vertelling probeer dus nie om 'n "feitelike" weergawe van die skepping te gee nie, maar doelbewustelik eerder 'n soort subjektiewe verbeeldingsvlug. Die implisiete kontras tussen die skepping en die eietydse is nie alleen humoristies nie, maar dui ook aan dat hy naas sy verhouding met God kennis dra van 'n sosiale self, met blootstelling aan meerdere menseverhoudings.

Aan die begin van die verhaal is God en die verteller vanuit laasgenoemde se perspektief gelyk – dit is net hulle op hulle stoeltjies en niks anders nie: "Het is moeilik God en mij over te houden als je net aan niets hebt gedacht, maar ach: God en ik zijn niet veel. We zijn nog minder dan je denkt" (3). Wanneer God egter begin om die aarde te skep, voel die verteller toenemend minderwaardig teenoor Hom: "Als God en ik maar weinig zijn, nog minder dan je denkt, dan is hij van ons tweeën het meest" (8). Ghesquiere (1999:34) noem dat die leser tot vergelyking gedwing word wanneer 'n mens saam met 'n engel (in hierdie geval God) in 'n narratief geplaas word: "Door zijn aanwezigheid alleen reeds dwingt hij de lezer tot vergelijken, tot analyseren, tot nadenken. De grenzen van het denkbare worden afgetast en dank zij het optreden van de engel weet de mens-lezer waar hij zelf voor staat". Deur homself dus met God te vergelyk, begin die mannetjie se self-identiteit te vorm, aangesien (soos voorheen genoem), identiteit deur differensiasie bepaal word (Söderlind 1984:78).

God se skeppingsdrang veroorsaak 'n wending in die rustige bestaan van beide God en die verteller. Selfs net die gedagte aan wat God alles gaan skep, veroorsaak onmin:

'Met een beetje goede wil zie je hoe het wordt,' zei hij op een keer, en hij wees met zijn twee handen tegelijk om zich heen, en prikte hier en daar in het niet, alsof hij de dingen die nog niet bestonden al aanraakte vóór ze er waren. (...) Het voordeel van niets en een stoeltje is dat het maar twee dingen zijn. Als dat alles is, heb je weinig zorgen. 'Ik ben vooral benieuwd waarmee u gaat beginnen,' zei ik tegen God, en ik deed hem na, ik prikte met mijn vingers in het niets (5).

Die teks impliseer toenemend 'n nogal gekompliseerde, ambivalente verhouding tussen God en die mens, wat voortdurend wissel, met 'n gepaardgaande identiteitsverandering. Hierdie gefragmenteerde identiteit(e) van die mens in

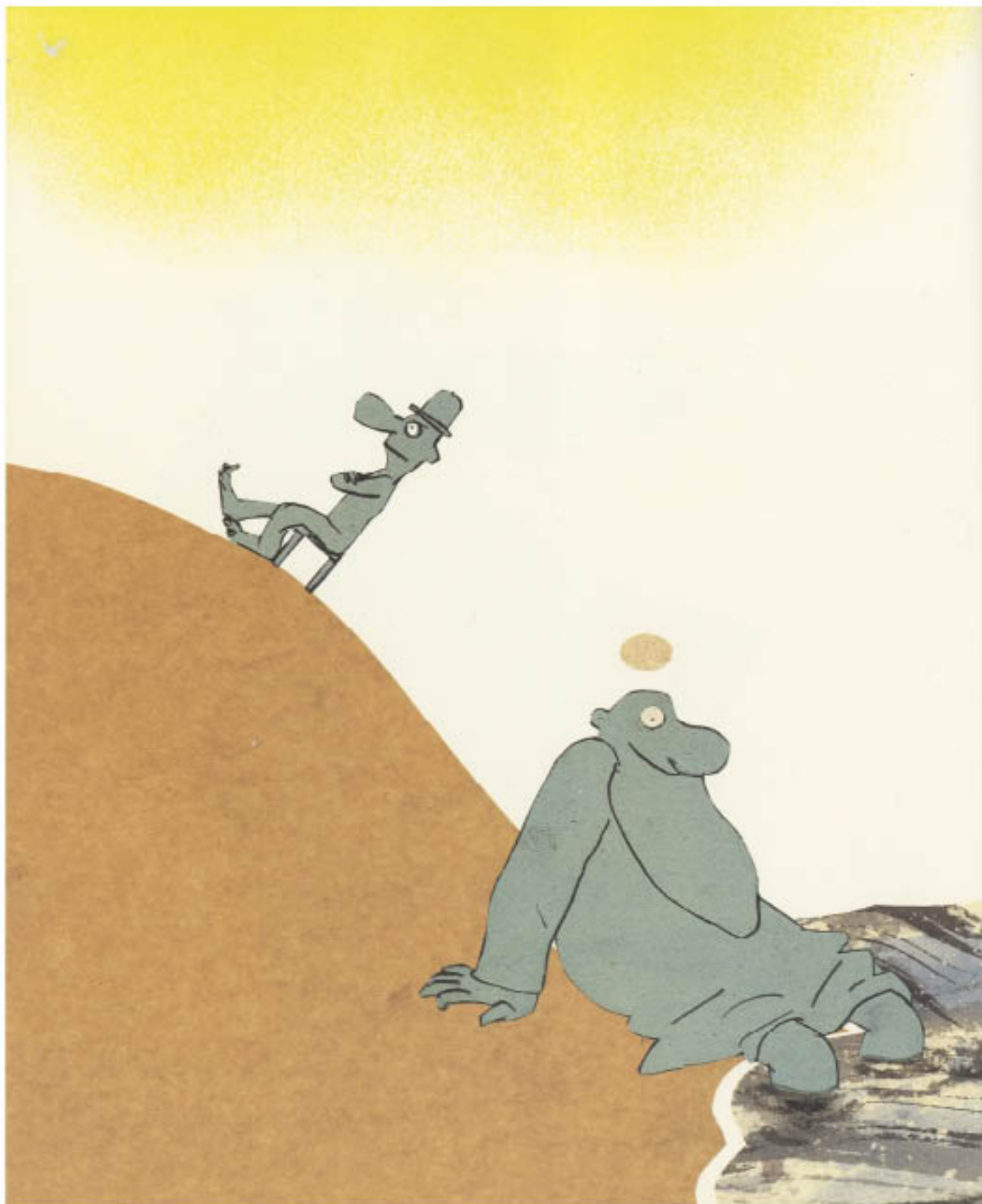


Fig. 54.

sy verhouding tot God en binne 'n steeds veranderende ruimte en persoonlike landskap, vorm die kern van hierdie verhaal. Die konsep van verandering laat die verteller onseker voel: hoewel hy “niks” ook verskriklik gevind het, voel hy dat die veranderinge in sy ruimte sy sake gaan vermeerder. Hierdie onsekerheid word geuit in die vorm van uittarting en sarkasme teenoor God, soos te sien uit die boonste aanhaling waar die mannetjie vir God naboots.

Dit is interessant dat God Homself volgens die mannetjie daarvoor vererg – op bostaande aanhaling volg naamlik die woorde: “Erg netjies was dat niet van me, maar die glimlach om zijn mond was ook niet van de liefste (...)” (5). Die onderonsie wys dus enersyds dat God ook geïrriteerd kan wees en menslike eienskappe het of (meer waarskynlik) andersyds dat die ek-verteller emosies aan hom toeskryf deur sy eie menslike gevoelens op God te projekteer. Aan die begin van die verhaal is God wel opsigtelik rustig en tevrede met die lewe: “Maar als ik aan God vroeg hoe het met hem ging, of hoe zijn stoeltje zat, stak hij zijn duim omhoog en knikte er eens bij. Alles was goed, zei hij” (3). Die spottende wyse waarop die verteller God aanspreek, wys dat hier geen sprake is van die Christelike konsep dat die mens God nie mag bevraagteken nie. Die verteller voel wel sleg oor sy optrede teenoor God, maar regverdig homself deur te sê dat God ook nie vriendelik was nie. Hy toon dus in die algemeen respek vir God, maar beskou Hom nie as heilig nie, en maak sodoende die onderwerpe rondom goddelikheid en almagtigheid oop vir bespreking.

Hy bevraagteken selfs of God die dag en nag werklik geskep het en wonder of dit nie dalk toevallig ontstaan het nie: “Wie weet was het vanzelf wel donker geworden, waren de dag en nacht gewoon een onderdeel van het niets (...)” (8). Hy erken egter nie sy twyfel oor die skepping en God se aandeel daarin teenoor God nie, maar sê bloot dat dit mooi is. Wanneer God egter die land en water skep, sê die verteller wel vir God dat dit net toeval is. God reageer spottend hierop: ‘Zo’ zei God, en hij likte zijn duim, en drukte hem tegen zijn borst. ‘Dit moet dan opvallend veel toeval zijn. Zit ik net aan land en water te denken, komt er ook land en water. Wij maken wat mee’ (12). Die hoofkarakter sit op die prent langs hierdie gedeelte met sy rug na God gekeer en sy arms gekruis om sy ontsteltenis te toon (Fig. 54). Daarteenoor sit God ontspanne met sy bene in die water en 'n groot glimlag op sy gesig, wat

toon hoe min Hy Hom aan die verteller se negatiwiteit steur. Die verteller weier eerstens om te erken dat die veranderinge wat God veroorsaak beduidend is, en tweedens om aan Hom erkenning te gee vir die voortreflikheid daarvan – hy probeer dit eerder nie raaksien nie:

Vanbinnen was ik totaal overdonderd, ik was blij dat ik zat. Maar ik gaf me niet gewonnen. Er was nog helemaal niets begonnen, hield ik vol. Het niets bestond uit dag en nacht, nat en droog, geloof, ongeloof en een stoeltje. ‘Wind, tegenwind,’ zei ik, terwijl ik mijn armen kruiste en niet probeerde te zien dat het land en de zee erg knap geworden waren (12).

Die verteller probeer op hierdie stadium voorgee dat wat geskep is deel is van die “niks” wat nog steeds bestaan, en wil ook nie aan homself toegee dat hy van die veranderinge hou nie. Dit is ook interessant dat hy verwys na geloof en ongeloof. Voor die skepping was daar niks om in te glo of om nie in te glo nie – alles was voor-die-hand-liggend – maar God se ingrepe is die katalisator wat nuwe gedagtes, selftwyfel en negatiewe gevoelens by die mens meebring. Die verteller se perspektief en self-identiteit verander dus saam met die verandering in die ruimte, maar op ’n negatiewe wyse wat met gevoelens van minderwaardigheid, jaloesie en selfs woede teenoor God gepaard gaan. Hoe meer kreatief en grootser God se skepping raak, hoe kleiner, “sondiger” en “feilbaarder” voel die mens.

Aanvanklik assosieer die mens hom met God en is daar min skeiding (“Drie dagen waren we begonnen met het begin...” – 13), maar wanneer God “ineens” die natuur skep, voel die mens dat hy in vergelyking hiermee amper niks is nie: “Adem eens uit, dan ben ik al weg, zo weinig ben ik” (13). Hy begin God en homself in binêre opposisie tot mekaar sien, met God as goed en hyself as sleg: “... God was lief en alles, en ik was slecht en bijna niets” (13). Die vergelyking tussen die mannetjie en God vorm nie net die mannetjie se self-identiteit nie, dit dwing ook die leser om oor sy eie identiteit na te dink. Die volgende uitspraak van Ghesquiere is hier van toepassing:

De metafysische vragen verruimen, verbreden de blik van de lezer die vaak vanuit een boven- of buitenaards perspectief gedwongen wordt om na te denken over wie hij zelf is. De niet-mens werpt een licht op de nietige mens. De engel introduceert een lange termijn perspectief. Hij dwingt de lezer tot speculatief denken, tot een confrontatie met zijn diepste zelf (Ghesquiere 1999:45).



Fig. 55.



Fig. 56.

Die verteller ervaar 'n identiteitskrisis, want met al die veranderinge verstaan hy nie meer waar hy tuis hoort nie:

Ik zei, terwijl ik me aan mijn stoeltje vasthield, dat alles mooi in beweging bleef. 'Zie het eens groeien en botten en bloeien, in de wind, in de wind, in de wind,' waarmee ik bedoelde dat alles los zand was. Ik wist nie waar ik was, zei ik. Op mijn stoeltje tussen dag en nacht, land en water, en als wat groeide en botte en bloeide, dat was mooi, maar wáár? 'Waar?' zei ik tegen God (13).

Die verwysing na los sand beeld die verteller se gebrek aan gevoelens van standvastigheid uit – hy hou aan sy stoeltjie vas, omdat dit al vertroude objek is wat van voor die begin van die skepping saam met hom was.

Erlbruch teken op die regterkantste blad teenoor die teks 'n klein verteller wie se stoeltjie beswaarlik sigbaar is, wat oor sy skouer na God terugkyk. Hy verdwyn bykans tussen 'n bosagtige massa plante (Fig. 55), om aan te dui hoe verlore en oorweldig hy voel teenoor die krag van die natuur. Ten opsigte van God eggo die teks bloot die Bybelse woord "Goed" met elke nuwe skepping¹⁸, maar die illustrasie gaan heelwat verder: Op die linkerkantste blad staan God met sy rug op die verteller gedraai, met 'n groot glimlag en 'n tros piesangs speels op sy neus gebalanseer om aan te dui dat hy in beheer en in sy skik voel (Fig. 56). Dit intensiveer ook die gaping wat ten opsigte van beide afstand en emosie tussen hulle ontstaan het. Die verhouding tussen teks en illustrasies is dus komplementêr, want dit beklemtoon en versterk beide die mannetjie én God se emosionele ervarings binne die teks (Joosen en Vloeberghs 2008:203).

God het 'n baie eenvoudige oplossing om vir die verteller te wys waar hy is:

En weet je wat hij deed? Met zijn handen tekende hij een cirkel om mij heen, en ik wist ineens waar ik was. Op mijn stoeltje tussen de zon en de maan en de sterren en de verste verte daarachter, en toen hij aan de hemel ook nog eens namen gaf, veerde ik overeind, en riep: 'Goed' nog voor hij zijn duim omhoog kon steken, de opschepper (15).

Deur 'n sirkel te trek om die verteller maak God die mens die middelpunt van sy eie ruimte. Die illustrasie laat sien dat die mens daardeur, soos die son en die maan, sy eie sirkel op aarde het binne God se beplanning – die geruite papier waarop die sirkel geteken is, het 'n boog wat die idee skep van die aardbol. God se persoonlike

¹⁸ Sien Genesis 1:12: "En God het gesien dit is goed".



Fig. 57



Fig. 58.



Fig. 59.

aandag laat die mannetjie die woord “goed” eggo, maar hy doen dit gou om te verhoed dat God die heelal ook nog benoem en beskryf God op sy beurt beledigend as ’n “opschepper”¹⁹ in plaas van ’n “schepper”. Dat die benoeming van die ruimte, en objekte rondom hom, die verteller wel enigsins die gevoel gee dat hy weet waar hy is, sluit aan by Schama (1995:10) se mening dat dit ’n mens se persepsie is wat blote materiële elemente tot ’n landskap omskep en hervorm. Hiermee beklemtoon Moeyaert die belang van naamgewing en taal om ’n gevoel van standvastigheid te skep. Erlbruch plaas God en die verteller nou op dieselfde bladsy, en die verteller se gesigsuitdrukking laat blyk tog, ten spyte van die teks (’n voorbeeld van kontrapuntale illustrasie – Joosen en Vloeberghs 2008:203) dat hy nou meer tevrede voel. Die geruite papier wat herinner aan die soort papier wat vir tegniese tekeninge gebruik word, versterk die konsep van skepping en vernuwing (Fig. 57) en vestig die idee van God as argitek wat die ruimte ontwerp. God is egter nie net besig om die aarde te skep nie; Hy is ook besig om die verteller se konsepte en idees rondom die wêreld, homself en God te help verander, al is die mannetjie kennelik rebels. Wanneer die verteller weet waar hy is, begin hy wonder waarom hy is – die een vraag lei dus tot die ander:

‘Goed,’ zei ik, en ik prikte met mijn vinger in de richting van God, alsof ik al eens aanraakte wat ik hem ging vertellen. ‘Wat wilt u eigenlijk van me? Waarom ben ik hier? Voor het applaus? Om u straks een bos met bloemen te geven voor de moeite? Of had u zelf iets in gedachten waardoor u me het gevoel kunt geven dat ik krimp en op den duur nog minder ben dan niets?’ (18)

Die verteller verwyf God nou dat hy deur die skepping van ’n nuwe ruimte / wêreld, die mens minderwaardig wil laat voel, deurdat Hy hom toenemend bewus wil maak van sy eie nietigheid. Hy vra sarkasties of God van hom verwag om Hom te prys oor alles wat hy gemaak het, asof hy net daar is om God se ego te streel. Die teenstelling wat hy verwyfend byhaal: “U scheidt een prachtige verste verte, maar ondertussen is het meest nabije – en dat ben ik – al bijna verdwenen”, roep herinneringe op aan die gebod dat jy jou naaste so lief moet hê soos jouself. Dit oortree God dus volgens die mens.

Weereens bevraagteken die verteller dus God se motiewe, maar uit die illustrasie

¹⁹ Sien Van Dale 1970:1410: “lawaaïmaker; iem. die zich rijker, knapper voordoet dan hij is”.



Fig. 60.

blyk dat God nie beledig voel deur hierdie vrae nie – Hy kyk glimlaggend en ietwat nadenkend na die verteller (Fig. 58 en Fig. 59). Erlbruch plaas God hier op die regterkantse blad en die mannetjie op die linkerkantse blad om die emosionele afstand tussen hulle te beklemtoon, deur 'n diep wit gaping tussen hulle te teken wat amper soos 'n put lyk. Die verteller lig God in oor sy eensaamheid, en dat hy nie verstaan waarom daar nie soortgenote vir hom geskep word nie: “Wat had je aan alles wat geschapen was? Licht en schaduw, geur en vuur, en een banaan om op te eten, maar voorzover ik zag stond er nog nergens een andere plant met armen en benen als ik” (18). Die feit dat die verteller na homself as 'n plant verwys, dui daarop dat hy nie bewus is daarvan dat enigiets behalwe plante kan bestaan nie, want dit is al lewende dinge wat hy ken. God word wel deur Erlbruch uitgebeeld as 'n wese met 'n kop, met twee arms en twee bene, maar die verteller beskou God nie meer as 'n gelyke nie, en sien daarom ook nie vir God as 'n “plant” soos hy nie.

In antwoord hierop skep God diere, wat Erlbruch direk uit God se vingers laat voortkom. Uiteindelik land die parkiet, waarvan die teks reeds twee keer melding gemaak het, nou wel op die mannetjie se kop in beide teks en skets. Die spel word verder gevoer deurdat Erlbruch die leser hierby ook letterlik bewus maak van sy eie skeppingsproses deurdat die voëls en diere in uiteenlopende style (van vaag tot gedetailleerd) geteken, uitgeknip en geplak is op die prent (Fig. 60). Daar is dus 'n postmodernistiese ondertoon in die illustrasies: “...in numerous recent works in all of the arts, we note an insistence (...) on the exposure of the artist's tools, the removal of the black curtain, a bold / bald statement of the artist's up-front performances of the act of production. This double distancing (...) is primarily another method of drawing attention to the authorial or narrative presence” (Messerli, 1979:209, aangehaal in Scheepers 1998:31). Erlbruch beeld ook opsigtelik die gebruik uit van verskillende soorte papier, soos met die hond gesien kan word, waar die skryfblokpapier met die blou lyntjies en rooi kantlyn duidelik sigbaar is. Die heuwel het 'n geskeurde rand en die papier by God se elmboog is eers geskeur en toe weer aanmekaargeplak.

Op die volgende bladsy vind die verteller wat God gedoen het wel nou goed, en bedoel dit ook. 'n Komiese beskrywing word gegee van al die goggas wat so klein is dat hy hulle nie kan sien nie, “zelfs niet als ze met twee pootjes tegelijk naar me

hadden kunnen zwaaien". In die illustrasie swaai God kinderlik-uitgelate aan 'n boom en, hoewel die verteller met sy rug na Hom staan, is dit om hom te verwonder aan 'n skilpad. Moeite is ook gedoen om vliegies en ander onnoembare stippels uit te beeld. In die een hoek verleen die vuurspuwende berg wel 'n ietwat onheilspellende element aan 'n andersins vrolike bladsy, maar dit kan ook gesien word as 'n aanduiding dat die skeppingsproses voortgaan, en dat die mens en ander lewendes se verhouding met die natuur dus nie staties gaan bly nie.

Die mannetjie reageer op hierdie bladsy opvallend ondersoekend ten opsigte van die Skepping en die omringende landskap. Hy "denkt" dat hy "er een dag mee bezig was" voordat hy "alles had gezien", maar erken dat hy nogtans nie alles gesien het nie. Dit gebeur omdat sommige van die geskapedes doelbewus wegkruip ("zich verstopten") en ander "niet opvielen" oor hul nabyheid ("omdat ze onder mijn huid en in mijn haren zaten") of "gewoonweg met het blote oog niet te zien waren". Dit kan afgelei word dat juis hierdie verhouding met die landskap wat tot stand kom die grondslag vorm vir die mannetjie se ongekwalifiseerde positiewe reaksie teenoor God. Opvallend genoeg reageer God nie hierop nie, iets wat eweneens 'n positiewe uitwerking het: "Ook goed", zei ik". Daar word dus gesuggereer dat 'n navorsingsverhouding met die landskap en natuur, sonder bemoeienis deur God, lei tot bevrediging by die mens. Die mannetjie wei hierna op die volgende bladsy uit oor hoe moeg God is en oor hoe moeilik die skeppingsproses is. Uit sy woorde spreek nou 'n mate van bewondering en selfs simpatie, maar hy is tog nog foutvinderig. Die verteller kan nie help om God te vra of hy spyt is oor hoe hy die skeppingsproses aangepak het nie:

'God,' zei ik, en ik draaide me om op mijn stoeltje. 'Waarom heeft u eerst licht gemaakt, en pas later de zon? Moest het niet andersom? Vond u dat achteraf gezien niet een keer een maat voor niets, en heeft u daar spijt van?' (23)

Hy bedoel die vraag wel goed, maar toon vir die eerste keer die self-insig dat dit venynig kan oorkom. In werklikheid stel hy hierdie vrae egter omdat hy by 'n ander vraag wil uitkom, naamlik of God spyt is dat Hy hóm geskep het: 'God,' zei ik, en ik draaide me van hem weg. 'Voor alles bent u streng, maar niet voor mij. Geeft u het eindelijk toe: ik ben een fout' (23). Die verteller is dus steeds onseker oor waar hy inpas in die skepping, dit wil sê oor beide sy sosiale identiteit (hoe ander, hier God,



Fig. 61.

hom sien) en in homself (sy self-identiteit). Die feit dat hy God weereens bevraagteken, wys dat hy Hom steeds nie as onaantasbaar sien nie en steeds dink Hy is in staat tot foute. Dit is interessant dat dit juis die gebrek aan strengheid is, met ander woorde die vryheid wat God hom gee, wat die verteller laat voel dat hy 'n fout is. En ironies genoeg is dit juis hierdie vryheid wat hom daartoe in staat stel om God te bevraagteken. God ontken egter dat die mens 'n skeppingsfout is en illustreer dit aan die hand van die verskil tussen die son en die maan:

'Welnee,' zei God. En hij wapperde met zijn handen. Hij liet me deze kant en deze kant zien. Ze waren verschillend, en als je goed keek, vulden ze elkaar aan. Toen wees hij naar mij en naar een vrouw. Ze stond er ineens. Ze was mooi en bloot als ik, en ze gaf bijna licht (23).

God skep met ander woorde die vrou om die ander helfte van die man te wees. Deur twee mense te skep, wys God egter ook aan die verteller dat die mens nie 'n fout is nie, want anders sou hy nie nog mense geskep het nie. Hier breek die verhaal weereens weg van die tradisionele Christelike verhaal, want daar is geen verwysing daarna dat die vrou uit die man se ribbebeen geskep is nie. Die opvatting dat die vrou geskep is met die doel om die man aan te vul, en dus nie uitgebeeld word as 'n individu in eie reg nie, is wel teenstrydig met eietydse feministiese uitgangspunte: "Woman thus seems to be the inessential who never goes back to being the essential, to be the absolute Other, without reciprocity. This conviction is dear to the male, and every creation myth has expressed it (...) in her mate was her origin and purpose; she was his complement in the order of the inessential" (De Beauvoir in Warner 1990:83). Die man en vrou word dus nie in die teks as gelykes voorgehou nie, omdat die vrou se identiteit hier bepaal word deur die feit dat sy vir die man geskep is, om sy identiteit aan te vul: "Woman supplies the difference whereby the male subject defines an identity for himself. As Other, she is without identity, yet constitutes that which gives him his" (Warner 1990: 83). In daardie opsig bevestig hierdie prenteboek tog weer genderkonvensies.

Erlbruch teken die vrou baie meer gedetailleerd as wat hy met die verteller en God doen (Fig. 61). Verder is God en die verteller beide blou, teenoor die vrou se helder pienk-rooi kleur. Die illustrasie bevestig dus in 'n mate die stereotiepe gender-identiteit van mans as blou en vrouens as pienk. Die feit dat die vrou 'n ander kleur is as die manlike verteller en God versterk ook die idee dat sy die "ander" is. Beide die

vrou se voorkoms en haar lyftaal in die illustrasie roep herinneringe op aan die bekende skildery “Die geboorte van Venus” deur Sandro Botticelli. Dit is veral interessant dat die vrou haar naaktheid probeer toehou in die prent, aangesien daar in die tradisionele Christelike skeppingsverhaal geen skaamte oor naaktheid was tot en met die sondeval nie. Hierteenoor probeer die mannetjie glad nie om sy geslagdele toe te hou nie. Hiermee word die vrou se identiteit as die “ander” versterk, want sy het reeds rede tot skaamte en dit voorspel in werklikheid haar rol in die sondeval. Deur die vrou heelwat mooier as die mannetjie uit te beeld en vir haar wulpse kurwes te gee, word daar voorts gesuggereer dat die vrou se waarde lê in haar skoonheid en vrugbaarheid. Dit is verder nogal ongeloofwaardig dat so ’n vrou enige belangstelling sou toon in so ’n onaansienlike klein mannetjie. Hulle word nogtans ten slotte saam in ’n bed uitgebeeld.

Die verhaal eindig met God wat op die sewende dag rus. Die motivering hiervoor is volgens die verteller dat God steeds op soek is na iets nuuts: “Vandag had hij niets geschapen, niets, want dat had hij nog niet eerder gedaan”. Die verteller se volgende (diepsinnige) stelling aan die vrou: “In het begin was het niets er al, maar het was niet het niets van God” (28) impliseer dat God sy eie stempel wou afdruk, maar ook dat die konsep van “niks” eweneens deur die skepping verander het, want “niks” is nou ook “iets” wat God geskep het. Om die “niks” van voor die skepping aan die vrou te verduidelik, gebruik die verteller vervolgens dieselfde woorde as dié waarmee die verhaal begin het:

Je moet alles wat er nu is, nog niet laten zijn. Je moet het licht uitdoen, en er zelf niet zijn, en dan ook nog eens al het donker vergeten, want in het begin was er niets, ook het donker niet. Als je het begin van alles wil zien, moet je erg veel weglaten’ (28).

Die teks (anders as die volkome ander illustrasie) vertoon dus ’n sikliese patroon, wat ook kan dui op die sikliese aard van die lewe deurdat die aanvangs- en slotparagraaf ooreenstem, maar die verwysing na die moeder word nou weggelaat. In die plek van haar sien die kyker nou die vrou saam met die mannetjie. Deurdat die man dit aan die vrou oordra, word die idee beklemtoon dat informasie oorgedra word van mens tot mens, en van nageslag tot nageslag. Moeyaert lewer met hierdie verhaal kommentaar op die mens se behoefte daaraan om die wêreld en die sin van

die lewe te bevraagteken. Deurdat hy die verhaal laat afspeel in die begin van die aarde wys hy aan die leser dat die mens nog altyd die wêreld rondom hom bevraagteken het en dat dit gelei het tot nadenke en tot die vermeerdering van kennis. In die proses speel die menslike konstruksie van self-identiteit op grond van die manier waarop die mens sy omringende landskap ervaar, 'n groot rol in die verhaal.

God se skepping van die wêreld bring verandering in die mannetjie se ruimte mee en transformeer dit tot landskap. Hierdie veranderinge in die mannetjie se ruimte laat die verteller sy doel en sodoende sy identiteit bevraagteken. Dit sluit aan daarby dat verandering in ruimte 'n verandering in identiteit bewerkstellig (Bruwer 2003:29). Deur hierdie verandering in ruimte verander die mannetjie se landskap ook, aangesien dit deur die proses van verbeelding, sig, geskiedenis en herinnering is dat ruimte getransformeer word in 'n landskap in (Smith, Gunner en Nuttal 1996:3). Al die mannetjie se herinneringe aan sy ruimte word onherroeplik verander deur die skepping: waar daar eens "niks" was nie, is daar skielik land en water, en dan waar daar eens net land en water was, is daar skielik plante, ensovoorts. Die ruimte in die verhaal is dus dinamies (Bal 1985:104). Die illustrasies beeld die proses van verandering deurgaans komplementêrend uit, en beklemtoon as gevolg van onder meer Erlbruch se knip- en plak-tegniek ook die skeppingsstema in die verhaal.

4.5 De muzikant en het meisje – Rita Verschuur

Illustrasies deur Marit Törnqvist

Rita Verschuur het eers as 'n vertaler van onder meer Astrid Lindgren se boeke bekendheid verwerf voordat sy self begin skryf het – sy vertaal van Sweeds na Nederlands en andersom. Sy het al 'n paar pryse vir haar skryfwerk ontvang, soos onder andere die Zilveren Griffel en die Gouden Uil. (www.leesplein.nl/LL_plein.php?submenu=set_set&id=111). Marit Törnqvist, haar dogter, illustreer naas haar werk vir ander skrywers gereeld die prenteboeke van haar ma, asook die buiteblaaie van haar ander boeke. Törnqvist het self al 'n boek geskryf, *Klein verhaal over de liefde*, waarvoor 'n Zilveren Griffel aan haar toegeken is, maar verkies illustrasie. 'n Vlag en Wimpel-prys en 'n Gouden Penneel is reeds vir haar illustrasies toegeken (www.leesplein.nl/LL_plein.php?hm=2&sm=1&id=38&zoek=T%C3%B6rnqvist).

De muzikant en het meisje is vir die eerste keer in 1994 uitgegee (www.leesplein.nl/KB_plein.php?hm=3&sm=1&leefcat=6-9&id=38) en, hoewel dit nie pryse verower het nie, is dié bekoorlike boek in 2008 heruitgegee, met 'n CD waarop die verhaal deur Rita Verschuur self voorgelees word, afgewissel deur mineuragtige Middelleeuse tipe musiek op die verskillende musiekinstrumente wat in die verhaal ter sprake kom, uitgevoer deur Floor Minnaert.

De muzikant en het meisje is 'n verhaal oor 'n ou man wat in 'n groen woud bly saam met sy vrou, vir wie hy gereeld speel op sy handgemaakte houtfluit. Op 'n dag daag daar 'n klein meisie by hul huis op wat stilte en voëlgesang soek. Sy bewonder die ou man se fluitspel. Nadat die ou man haar weer teruggeneem het na haar pa se musiekwinkel in die dorp begin hy al hoe meer fluit speel. Met sy volgende tog dorp toe neem die ou man sy fluit saam en gaan soek die klein meisie. Wanneer hy haar vind, leer hy haar hoe om 'n eenvoudige melodie op die fluit te speel. Die eienaar van die herberg hou van die ou man se musiek en vra hom om sy gaste te vermaak, maar die ou man se fluit is nie hard genoeg nie. Iemand gee hom dus 'n ander harder antieke instrument, genaamd 'n "schalmei". Al hoe meer mense wil die ou man hoor musiek speel, maar die klein meisie stap teleurgesteld weg. Wanneer ook die "schalmei" te sag word, gaan koop die ou man 'n "koperen hoorn" by die klein meisie se pa, en hoor dat hulle ter wille van sake stad toe trek.

Die mense in die dorp moedig die ou man aan om deel te neem aan die groot musiekwedstryd in die hoofstad, maar met sy aankoms in die stad blyk dat ook hierdie instrument te sag gaan wees vir die groot plein. Toe hy daarna toevallig die musiekwinkel vind van die klein meisie se pa, verruil hy sy houtfluit waarop die klein meisie nog altyd die wysie kan speel wat hy haar geleer het, vir 'n "helicon". Die ou man oefen hard buite die stad om die instrument te bemeester en wen die musiekkompetisie maklik, maar is verbaas om te hoor dat as prys behels dat hy vir 'n jaar lank in luukse in die koning se groot glaskasteel moet gaan woon om daagliks op sy "helicon" te speel vir die hele stad.

Wanneer hy na 'n ruk ondersoek instel na die lang tou mense wat hy daagliks sien staan, ontdek hy dat almal na hom kyk deur 'n spesiale groot teleskoop wat gerig is op die glaskasteel. Die ou man is so onsteld oor sy verlies aan privaatheid dat hy sy



Fig. 62. Rita Verschuur en Marit Törnqvist.
De muzikant en het meisje.
(Verschuur en Törnqvist 2008)



Fig. 63.



Fig. 64.

begeerte om musiek te maak heeltemal verloor. Op die ou end sluip die ou man een oggend vroeg uit die kasteel met die helicon. Hy gaan na die musiekwinkel van die klein meisie se pa, maar toe blyk dat dit gesluit is, hang hy die helikon weer voor die deur op. Selfs sonder die swaar instrument loop die ou man steeds krom. Wanneer hy terugkeer na die dorp vind hy die klein meisie wat op 'n bankie sit, besig om 'n melodie op die houtfluit te speel, wat hy nog nie tevore gehoor het nie. Die ou man strek sy rug reguit en begin terugstap na sy huis in die woud.

Die verhaal van *De muzikant en het meisje* gee 'n (grotendeels negatiewe) blik op die impak wat roem op 'n kunstenaar se landskap en identiteit kan hê. Die fokalisator is 'n anonieme verteller wat die gebeure op 'n gevoelvolle manier meedeel, maar sonder kommentaar, sodat die storie vir sigself spreek en die leser sy eie afleidings moet maak. Ook in hierdie kinderverhaal is die hoofkarakters naamloos en is daar 'n eksterne katalisator wat die veranderde omstandighede aan die gang sit: “de oude man” se lewe verander naamlik ingrypend as “het kleine meisje”, die dogtertjie van 'n musiekwinkel-eienaar, stilte en voëlmusiek kom opsoek in die groen woud: “Het was bij ons thuis zo 'n lawaai en hier heb je de vogels en opeens hoorde ik jou” (3). Sy hou van die ou man se fluitspel, omdat dit klink asof hy daarmee met die voëltjies praat en dit 'n spreekbuis word tussen mens en dier. Sy waardeer dus die natuur en het 'n noue verbondenheid daarmee, wat die invloed uitlig wat musiek op 'n mens kan uitoefen: “We absorb songs into our own lives and rhythm into our own bodies; they have a looseness of reference that makes them immediately accessible” (Hall en Du Gay 1996:121).

Törnqvist se illustrasies sluit uitstekend komplementêr by die teks aan. Reeds op die skutblad word 'n massa lentegroen blare afgedruk, met 'n enkele swart voël wat met 'n oop bek sing (Fig. 62), maar in die teks self word slegs aanvanklik in die algemeen na voëlgeluide verwys. Die swart voëltjie, wat in drie vroeë illustrasies steeds die ou man vergesel (Fig. 63), verdwyn wanneer mense en harder musiek op die toneel verskyn, en kan dus as simbool gesien word van die vrye natuur, natuurlike musiek en die ou man se oorspronklike self-identiteit. Die wilde swart voëltjie sit vir oulaas op die uithangbord van die musiekwinkel in die stad (Fig. 64), maar dit is nie sy natuurlike habitat nie, en sy teenwoordigheid laat 'n mens ook bevraagteken of die ou man daar hoort. As die swart voëltjie die laaste keer in die verhaal gesien word,



Fig. 65.



Fig. 66.



Fig. 67.



Fig. 68.



Fig. 69.

is dit asof die ou man homself bevind op die laaste drumpel wat hom sal verwyder van sy nederige herkoms en vryheid. Dit is opvallend dat die swart voëltjie ook ontbreek in die laaste illustrasie waar die meisie weer op die dorpsbankie sit en speel, maar hy is weer sigbaar tussen die groen blare op die agterplat. Daaruit kan die kyker aflei dat hy spesifiek by die ou man tuishoort.

Die swart voëltjie word vervang deur 'n geel voëltjie. Die geel kleur van die voëltjie herinner reeds aan 'n mak troetelvoëltjie ('n kanarie) eerder as aan 'n wilde voëltjie. So is die eerste uitbeelding van die geel voëltjie ook binne 'n huis agter 'n vensterraam (Fig. 65), hy is met ander woorde 'n huisvoëltjie. Wanneer die ou man 'n "koperen hoorn" by die klein meisie se pa koop in sy musiekwinkel, wanneer hy dit koop vlieg 'n geel voëltjie verskrik oor die bladsy (Fig. 66). Dit lyk soos 'n voorbode dat die ou man besig is om die verkeerde besluit te neem om van instrument te verander. Dié mak voëltjie vorm deel van die skare wat in die stadspark na die ou man luister (Fig. 67) en word nog twee keer afgebeeld waar hy treurig in 'n kou sit in die paleis voor hy ook verdwyn. Dit kan dalk as 'n simbool van die ou man se gemoedstemming en identiteit gesien word.

Die ontmoeting met die klein meisie en haar bewondering vir sy musiek inspireer die ou man om meer fluit te speel, tot so 'n mate dat hy sy daaglikse huistake begin afskeep. Die klein meisie het dus vir die ou man sy eerste smakie van gewildheid gegee en wakker sodoende sy behoefte aan om gehoor te word. So neem hy dan ook sy fluit dorp toe op soek na sy nuwe aanhanger, met die swart voëltjie as ander volgeling. In die dorp kry die ou man se musiek vinnig 'n baie groot aanhang – eers drom die dorpsmense om die ou man saam wat die klein meisie leer fluit speel (Fig. 68), hierop volg 'n uitnodiging om in die herberg op te tree (Fig. 69), daarna in die park (Fig. 67), en laastens word hy aangemoedig om aan die musiekkompetisie deel te neem in die stad. Die dorpsmense vorm dus 'n kollektiewe eenheid wat aanklank vind by die ou man se musiek en bydra tot die sosiale identiteit wat vir hom gekonstrueer word, maar (omgekeerd) vorm sy musiek uiteraard ook sy gehoor en oefen dit wedyersyds 'n invloed uit – 'n Mens kan dit in verband bring met die volgende uitspraak van Hall en Du Gay:

(...)the issue is not how a particular piece of music or a performance reflects the people, but how it produces them, how it creates and constructs an experience –



Fig. 70.



Fig. 71.

a musical experience, an aesthetic experience – that we can only make sense of by *taking on* both a subjective and a collective identity. The aesthetic, to put this another way, describes the quality of an experience (not the quality of an object); it means experiencing ourselves (not just the world) in a different way (Hall en Du Gay 1996:109).

Musiek kan dus nie as 'n objek gesien word nie, dit is 'n ervaring wat 'n individu aan die een kant subjektief, en sy gehoor aan die ander kant kollektief ervaar. Die musiek bring mense dus saam en skep sodoende 'n kollektiewe identiteit, wat nou aansluit by die konsepte van self-identiteit en sosiale identiteit wat in hierdie studie ondersoek word. Hall en Du Gay (1996:121) verduidelik hierdie konsep soos volg: “in responding to a song, we are drawn, haphazardly, into emotional alliances with the performers and with the performers’ other fans”. Tog beeld die teks (sterker as die illustrasies) ook uit dat dit nie sonder meer gebeur nie – die musiek moet hard genoeg wees om hardhorende mense te bereik.

Die ou man voel so gelei deur die aanhang van die dorpsmense dat hy vier keer bereid is om van instrument te verander sodat hy nog harder kan speel om 'n nog groter gehoor te vermaak. Soos wat hy van instrument verander, verander sy ruimte en die grootte van sy gehoor ook, en elke keer is die instrument groter, harder en minder individualisties: sy handgemaakte fluit word verruil vir 'n antieke “schalmei” (Fig. 69), dan vir 'n “koperen hoorn” (Fig. 66) en ten slotte vir 'n “helicon” (Fig. 70). In aansluiting hierby verander hy dus heeltyd bewustelik sy identiteit as musikant – Hall en Du Gay (1996:121-122) sinspeel, in aansluiting hierby, waarskynlik op sosiale identiteit in die volgende uitspraak: “Identity (...) comes from the outside not the inside; it is something we put or try on, not something we reveal or discover”. Identiteit word met ander woorde hier gesien as 'n keuse, wat die ou man in hierdie geval maak. Hall en Du Gay (1996:123) noem verder dat 'n identiteit altyd reeds 'n ideaal is, dit is “what we would like to be, not what we are”. Die ou man wil dus graag beroemd wees en daarom oortuig hy homself dat dit sy self-identiteit is, maar wanneer die gevolg is dat sy persoonlike ruimte / landskap aangetas word, kan hy nie op die lang termyn daarmee saamleef nie.

Te danke aan die helikon se kragtige klank, gekombineer met sy musiektalent, wen die ou man die musiekkompetisie. Daar word genoem dat die ander deelnemers se interessante vreemde instrumente (Fig. 71), nie almal suiwer of hard genoeg was



Fig. 72.



Fig. 73.

sodat almal hul musiek kon hoor nie:

Er waren muzikanten toegestroomd uit alle delen van het land. Ze speelden op de merkwaardigste instrumenten, die niet altijd even zuiver waren. En ze klonk allemaal te zacht (19).

Hierteenoor word die ou man se musiek geprys as sag op die oor: “En zij lied klonk door tot in de verste hoeken van het plein. Het was warm en vol klank” (20). Die populariteit van sy musiek lei tot weelde en roem: “Hij at alleen maar lekkernijen, hij sliep onder eiderdons. Hij kleeedde zich in feestgewaden en speelde voor de hele stad” (23). Hy het ook uit elke hoek van die glaskasteel pragtige uitsigte wat hy kan aanskou. Die ou man word aanvanklik so meegesleur deur sy nuutgevonde roem dat sy vrou (soos die swart voëltjie) van die toneel verdwyn. Wanneer hy die dorp se musiekkompetisie wen, gaan bly hy alleen in die glaskasteel van die koning (Fig. 72), en laat dus alles wat eens deel was van sy daaglikse bestaan agter ter wille van bekendheid.

Die ou man se oorwinning lei andersins daartoe dat hy heeldag sy helikon moet speel sodat die hele dorp dit kan hoor: “U kunt hierboven naar hartelust spelen en ons mee laten genieten” (21). Dit impliseer egter andersyds dat daar dus geen kans is vir enigiemand om ander musiek gedurende die dag te maak of te luister nie. Verschuur lewer hiermee implisiet kommentaar op die oorweldigende krag van populêre musiek waarmee die media ’n mens bombardeer: “... we are constantly bombarded with music as we drive, shop, attend sporting events, and eat at restaurants” (Johansson en Bell 2008:107). Die gemeenskap het dus min keuse in die musiek waaraan hulle blootgestel word. Tog keur hulle dit blykbaar goed en raak byna obsessief geïnteresseerd in die kunstenaar. As die ou man ondersoek instel na lang rye mense in die stad (Fig. 73) sien hy wat hulle doen: “Ze wachtten op hun beurt bij grote kijkers, die met hun kokers schuin omhoog waren gericht. Naar zijn paleis!” (25). Hy vorm dus as ’t ware deel van ’n “reality show”, met mense wat elke beweging van hom die hele tyd voyeuristies dophou – ’n herkenbare houding van die



Fig. 74.



Fig. 75.



Fig. 76.

publiek teenoor beroemdes: “In a world of mediated²⁰ voyeurism, text has now been displaced by the image and the celebrity object is there to be seen and recognised, its value lying in our need for something to look at, admire, envy, and talk about” (Scott 2007:150).

Die ou man het dus geen privaatheid nie en is nou letterlik soos ’n voëltjie in ’n kou wat vanuit die glaskasteel ten aanskoue van die hele stad moet musiek maak (Fig. 74). Sy sosiale identiteit het dus dramaties verander as gevolg van sy musiek – waar hy eens afgesonder in die woud gebly het, is hy nou as ’n gewilde en beroemde musikant eintlik ’n gevangene wat nie eens in sy slaap privaatheid het nie. Hierdie metafoor dui dus op die opofferinge wat ’n mens vir bekendheid moet maak – jou lewe is nie meer jou eie nie, maar behoort aan die publiek: “Fundamentally, celebrities represent the disintegration of the distinction between the private and the public” (Marshall 2004:247). Die koning toon min begrip oor waarom dit hom pla: “De mensen doen u toch geen kwaad met hun blikken?” (26) en sy versoek om gordyne in die glaskasteel word as onmoontlik verklaar. Die ou man probeer wel om materiaal van enige aard, soos broeke, serpe, sokkies, handskoene, lappe en matte voor die vensters te hang, soos die illustrasies aandui, maar dit is onmoontlik om alles te bedek (Fig. 75). Hy raak so oorbewus van die feit dat hy dopgehou word, dat dit sy kunstenaarskap begin strem:

De oude man wist zich geen raad meer. 'sNachts kroop hij diep onder zijn dekbed en vóór elke maaltijd bouwde hij een muur van boeken om zijn bord. De helicon drukte steeds zwaarder op zijn schouder en ten slotte kon hij er geen klank meer uit krijgen (28).

Die ou man se behoefte na privaatheid oorheers dus sy behoefte om gehoor te word. Die prys om bekendheid raak te veel en hy begin terughunker na sy eenvoudige bestaan. So besluit hy dan ook om die paleis te verlaat:

Op een vroege morgen trok hij zijn oude kleren aan en sloop het paleis uit, de berg af. De helicon lag als lood op zijn schouder en het plein in de stad was nog nooit zo onmeetlijk geweest. Hij sleepte zich naar de overkant en sloeg de zijstraat in waar de muziekwinkel moest zijn. Maar het uithangbord was weg en

²⁰ Clay Calvert verduidelik die term *Mediated voyeurism*: “Mediated voyeurism refers to the consumption of revealing images of and information about others’ apparently real and unguarded lives, often yet not always purposes of entertainment but frequently at the expense of privacy and discourse, through the means of the mass media and internet” (2004:2) – in die geval van die ou man is dit weens die deursigtigheid van die glaspaleis.



Fig. 77.

de winkel leeg (29).

Die feit dat die ou man weer sy ou klere aantrek, dui daarop dat hy weer sy oorspronklike identiteit wil aanneem. Die las van roem word in die uitgebeeld deur die helikon wat al swaarder begin voel, en in die illustrasie (Fig. 76) van die onmeetlikheid van die stadsplein wat nou 'n negatiewe landskap geword het, 'n struikelblok wat hy moet oorkom. Hierdie beskrywing van die ou man sluit aan by Bal (1985:102) se mening dat die drie sintuie sig, gehoor en gevoel 'n belangrike rol vertolk in die waarneming van ruimte in 'n narratief. Deur die ou man as klein voor te stel in vergelyking met die plein, gebruik Törnqvist fokalisasie om die ou man se negatiewe gewaarwordinge aan die leser oor te dra en landskapsvorming aan te dui.

Net soos voorheen wanneer die ou man van instrument wil verander, keer hy terug na die klein meisie toe, na die musiekwinkel – hy is duidelik op soek na sy wortels – maar die klein meisie en haar vader het reeds teruggetrek na die dorp. Die afwesigheid van die musiekwinkel skep 'n gevoel van wanhoop by die ou man, asof hy te ver verwyder geraak het van sy oorsprong. Selfs as hy die helikon daar agterlaat, bring dit geen verligting nie: “Zijn rug was net zo krom als toen de helicon nog op zijn schouder drukte” (31). Dit skep die indruk dat die ou man vir ewig die las van sy besluite saam met hom sal moet dra.

Wanneer hy na sy tuisdorp terugkeer, hoor die ou man die klein meisie 'n nuwe melodie op sy fluit speel (Fig. 77): “Met ingehouden adem bleef hij luisteren tot het lied was afgelopen. Hij strekte zijn rug en liep naar de rand van het dorp. Daar sloeg hij het smalle pad in dat tussen het groen verdween” (32). Die wete dat die klein meisie voortgegaan het met die fluit gee die ou man dus 'n gevoel van bevryding sodat hy die las van sy ervaring as beroemde van hom kan afskud en weer regop kan loop wanneer hy terugkeer na sy tuiste, die plek waar hy weer sy oorspronklike sosiale en self-identiteit kan aanneem en sodoende kan wegbreek van sy lewe van roem. Die verandering van ruimte bewerkstellig dus nogmaals 'n verandering in identiteit (White 1995:1). Die feit dat die ou man daartoe in staat is om sy lewe as beroemde met 'n ruimteverandering af te sluit, dui ook op die tydelike aard van roem:

...it is a position without history, without a great deal of cultural import or baggage. Unlike peerage, celebrity draws power from those elements outside



Fig. 78.



Fig. 79.

tradition. This power, however, has a certain liquidity, much like the mobility and exchangeability of capital, its swiftness, like capital's, could also be based on the lack of material basis for the representation of notoriety. The celebrity exists above the real world, in the realm of symbols that gain and lose value like commodities on the stock market (Marshall, 2004:6).

Teenoor beide die gemeenskap én die ou man se (aanvanklike) optredes staan die klein meisie as karakter. Haar bewondering vir die ou man kwyn juis as hy die woud verlaat en sy verwantskap met die vry voëltjie verloor. Die meisie word vereenselwig met eenvoudige, ongekunstelde musiek. Sy bly onaangeraak deur roem en steur haar nie aan hoeveel aanhangers die ou man het nie, omdat dit vir haar net gaan oor die musiek en kunstenaarskap self. Sy kan tot 'n mate as die ou man se oorspronklike muse gesien word, wat met elke nuwe instrument meer vervreem van hom voel. Dit word effektief in haar lyftaal voorgestel in die illustrasie van die musiekwinkel in die dorp (Fig. 78), waar sy treurig byna uit die gesigsbeeld verdwyn. Wanneer die ou man op die koperhoring speel, druk sy haar ore toe en loop weg (Fig. 79). Ten slotte word die ou man se nuwe musiek vir die meisie so erg dat sy dit nie meer wil hoor nie, soos blyk uit die buurvrou se reaksie as hy vra waar sy en die musiekhandelaar is:

'Ach, ach,' zei de vrouw, 'dat arme kind werd gek van het getoeter op die berg. Ze kon haar eigen fluitje niet meer horen. Als u het mij vraagt, zijn ze daarom vertrokken (31).

Die klein meisie het die ou man met hierdie laaste wegtrek dus heeltemal verwerp, omdat sy nuwe musiek vir haar 'n marteling was wat haar eie behoefte om 'n musikant te wees, teengewerk het.

Wanneer die ou man die helikon aanskaf, offer hy sy fluit in ruil op aan die klein meisie en laat vaar dus die laaste simbool van sy herkoms as musikant. Hy twyfel wel voor hy dit doen: "Als u wilt kunnen we ruilen. U krijgt de helicon en zij houdt de fluit.' De oude man slikte een paar maal en knikte kort" (17). Deur sy fluit vir die klein meisie te gee, verander sy oorspronklike verbintenis met haar en sodoende ook hul persoonlike verhouding. Weens sy oorspronklike inspirasie raak sy nou die volgeling wat hom vervang deur sy oorspronklike kunstenaarskap voort te sit en te vernuwe deur die nuwe musiek wat sy ten slotte speel. Die ou man se musiek het dus sonder hom wel voortgeleef en gegroei deur die klein meisie, soos ook blyk uit die slot, waar

hy as bevryde terugstap na die groen woud.

In *De muzikant en het meisje* word die konsep van roem binne 'n sprokiesagtige konteks uitgebeeld en so ook die mag en waarde van musiek. Landskap en identiteitskonstruksie, ten opsigte van beide die sosiale identiteit as die self-identiteit, staan ook in hierdie prenteboek sentraal en daar word van die verandering in ruimte gebruik gemaak om die identiteitsontwikkeling van die ou man te vergestalt. Die vloeibaarheid van identiteit word ook hierdeur beklemtoon – die ou man neem deurlopend 'n nuwe identiteit aan, maar is ook daartoe in staat om deur die terugverandering van sy ruimte hier terug te keer na sy oorspronklike identiteit. Die illustrasies speel 'n baie belangrike komplementêre rol hierby wat nogal ver gaan, deurdat eie herhalende elemente soos die twee voëltjies simbolies aangewend word om die hoofgebeure te versterk.

Die verhaal is 'n interessante voorbeeld van hoe 'n moderne konsep soos populêre musiek binne 'n fantasieverhaal ondersoek en bespreek kan word. Deur kunstenaarskap aan die orde te stel, lewer die boek ook diepsinnige kommentaar op die prys van sukses wanneer gewildheid en roem as uitgangspunt dien eerder as die integriteit van die kuns as sodanig. Ook hierdie idees word baie goed deur die waterkleur-illustrasies onderstreep.

4.6 Protea – landskap en identiteit (praktiese komponent)

Die teoretiese invalshoek vir hierdie studie het voortgekom uit 'n voorlopige analise van my eerste kreatiewe poging met die oog op die praktiese komponent van die MA-studie, toe geblyk het dat die kern-elemente daarvan te doen het met ruimte en identiteit. My verhaal het naamlik ontstaan na aanleiding van 'n prent wat ek geteken het van 'n meisie wat weghardloop uit 'n bos. Ek het myself afgevra waarom sy hardloop en waarheen sy op pad is, en daarná my eie verhaal oor Protea geskep rondom dié gegewens. Die geskrewe teks het wel later sterker as uitgangspunt gedien, maar nie ten opsigte van al die gebeure nie. Soms is die teks geformuleer op grond van 'n illustrasie. Die gevaar hiervan is moontlik 'n te groot korrelasie tussen woord en beeld, dit wat Joosen en Vloeberghs (2008:203) 'n simmetriese verhouding

noem waar woord en beeld in so 'n mate dieselfde informasie gee dat hulle mekaar oortollig maak. Hier het die teorieë oor die tipes verhoudinge tussen teks en illustrasie (komplementêr, kontrapuntal of kontrastief) my egter gehelp om in 'n groter mate met beide teks en illustrasies te speel. Natuurlik sal 'n leser ook weer sy eie ervarings, herinnerings en idees aan die verhaal koppel en sodoende sy eie, unieke interpretasie daarvan gee.

Prentebouke skep 'n goeie platform vir analise juis as gevolg van die twee tekensisteme wat dit benut: die feit dat nie slegs woorde informasie verskaf nie, maar ook beelde. Die ander vier prentebouke is die eindproduk van verskillende skrywers en illustreerders, waarby die geskrewe verhale as uitgangspunt gedien het. Die illustrasies berus dus op die interpretasie wat die illustreerder van die teks gee, en in die proses word ander betekenisse toegevoeg wat nie noodwendig ooreenstem met die skrywer se (onagterhaalbare) bedoelinge nie. Aangesien ek die teks én beeld geskep het, kon ek egter beide sisteme benut. Met my eie prentebou het my kennis van die teorieë my gehelp om betekenismerkers in die verhaal te plaas ten einde meer diepte en dimensie daaraan te verleen. Dit het my ook gehelp om meer objektief na my eie verhaal te kyk. Die verhaalanalise was veral nuttig om vas te stel waar gate in die storielyn voorkom sodat dit reggestel kon word.

Hiernaas is navorsing in Nederland en in Suid-Afrika gedoen oor 'n verskeidenheid teoretici en skrywers se insigte en idees oor kinderbouke in die algemeen, asook ruimte / landskap en identiteitskonstruksie meer in die besonder. Ek het heelwat kinderbouke bestudeer en het na aanleiding daarvan spesifiek twee Afrikaanse en twee Nederlandse prentebouke geselekteer waarin ruimte en identiteit 'n rol speel, ten einde meer kennis op te doen om my te help met die skryf en illustreer van my eie prentebou. Sekere bevindinge was veral hierby vir my belangrik, soos byvoorbeeld dat selfs dié verhale wat redelik komplekse boodskappe wil oordra, 'n betreklik eenvoudige intrige het, met nie te veel klein besonderhede wat weglei van die sentrale tema nie. Dit het daartoe gelei dat ek my eie verhaal, wat aanvanklik veel meer temas aan die orde gestel het, drasties verkort en vereenvoudig het. Ek het ook opgemerk dat die goeie skrywers nie hul lesers opsigtelik wil leer nie, maar eerder toelaat dat die verhale as 't ware vir hulself spreek, sodat die ontvangers self moet aflei waaroor dit in essensie handel – soos bevestig in die teoretiese bronne.

Ook dit het aanleiding daartoe gegee dat ek sekere gedeeltes gesny het.

Die verhaal van *Protea* is 'n kunssprokie in die sin dat die tradisionele Westerse kenmerke van die volksprokie as basis gebruik word, maar dat dit vervolgens stelselmatig omvergewerp word (soos ook onder meer gebeur in *Die prinses van die Afrikavlaktes*). Protea staan byvoorbeeld aan die begin van die verhaal op trou met prins Wolwekos, terwyl die tradisionele Westerse volksprokie meestal met 'n huwelik afsluit (Haase 2008:849). Die verhaal hou wel aan die basiese elemente van 'n volksprokie, “met 'n vinnige gang, oorskakeling na 'n toweragtige ruimte en terugkeer na die gewone wêreld” (Steenberg 1987:51). Die magiese drietal van persone, hier uit dieselfde familie, wat Protea om die beurt aanhelp en teenhou in haar soektog, is nog 'n tipiese sprokieselement.

Protea is as kind in die donker bos gevind deur die rykmanseun prins Wolwekos. Sy onthou niks van haar verlede nie, maar droom wel elke keer van 'n plaashuis (wat die leser vermoed 'n plek uit haar verlede is). In die droom probeer sy elke keer om die voordeur oop te maak. Sy skilder die plaashuis, maar Wolwekos wil hê sy moet dit vernietig, omdat dit na sy mening die bron is van Protea se nagmerries. Al weet Protea baie min van hom af buiten dat sy ouers dood is en sy ouer broer en suster weg is, stem sy in om met hom te trou. Sy begin egter toenemend twyfel oor haar besluit en raak al hoe meer gefassineer deur die donker bos anderkant prins Wolwekos se omheinde woning, waar sy destyds gevind is.

Een aand net voor sy gaan slaap, hoor sy hom weer die huis verlaat soos hy dikwels doen, en besluit om hom te volg. Sy vind hom waar hy diep in die bos in 'n vreemde hut met 'n onbekende persoon praat, en hoor dat hy haar nog die hele tyd getoor het om hom lief te hê, maar dat sy lanklaas van die “toorgoed” ingekry het. Wanneer hy eindelijk uit die hut kom, dra hy 'n flessie met iets so ergs daarin dat Protea skrik en naar begin voel.

Sy kruip lank weg om seker te maak dat prins Wolwekos weg is en hardloop dan so wild dieper die bos in dat sy kliphard teen 'n groot man bots. Hy het 'n lang baard waarin 'n rankplant groei en stel hom voor as Swartoog. Dan nooi hy haar na sy huis. Protea is ontnugter as sy sien dat hy in 'n reuse versamelvoëlne bly saam met

enorme versamelvoëls en vir aandete 'n gebraaide olifantkalfie wil eet. Wanneer sy weier om dit te eet, vertel Swartoog haar van sy donker kant wat volgens hom sterk kontrasteer met Protea se goeie hart. Skielik begin die plant in sy baard blom, hy verklaar sy liefde obsessief aan haar en vra haar om vir ewig by hom te bly.

Tegelykertyd begin die plant in sy baard om Protea rank en wanneer sy probeer wegkom, slaan sy neer. Swartoog is jammer dat hy haar seergemaak het. Protea sê dan dat sy nie by hom wil bly nie, want sy wil nie weer net iemand anders se skaduwee wees nie. Sy wil uitvind wie sy self is en iets goeds doen met haar lewe. Swartoog aanvaar dat sy nie wil bly nie en vertel haar van sy donker verlede wat sy kan regstel.

Dit blyk dat hy prins Wolwekos se broer is, wat so genadeloos regeer het dat sy onderdane se vreugde saam met die kleur uit sy stad verdwyn het. Toe hy dit eendag besef, het hy so skuldig gevoel dat hy na die natuur gevlug het. Hy gee haar 'n sleutel en vra haar om die stad te gaan red. Hy sê dat sy voet haar na die kroon sal lei, maar dat die plante teen haar sal baklei, maar sy verstaan nie sy woorde nie. Swartoog stuur haar dan op die rug van 'n voël na die stad waarvan hy eens die heerser was.

Wanneer die voël haar op die rand van die stad aflaai, sien sy heelwat van die geboue is toegerank deur 'n plant wat uit die water groei. Terwyl sy rondswaai, verbeel sy haar sy hoor mense fluister. Dan hoor sy pragtige sang wat sy volg tot by 'n beeldskone vrou, Hiasint, wat in die water swem en in rym praat. As Protea haar vertel sy wil oor die stad regeer, gee Hiasint haar die raad om eers die kroon te vind wat mag gee, en dit dan vir Hiasint te bring sodat sy haar kan kroon. Protea vind 'n massiewe goue standbeeld van Swartoog en ontdek 'n deurtjie in die voet waarop Swartoog se sleutel pas. As sy die klomp stelle strappe klim tot heelbo, blyk dit die kop is 'n kantoor en die standbeeld se oë eintlik twee vensters. In die middel van die kamer staan 'n glaskassie met 'n skitterende kristalkroon, maar die punte is so skerp dat dit haar vinger sny.

Op pad na Hiasint hoor sy weer die fluisterstemme en besef daar is geen ander mense in die stad nie. Voor Hiasint die kroon neem, vra Protea haar waar die mense van die stad is en Hiasint antwoord skielik nie meer in rym nie. Hiasint rys uit die

water en probeer die kroon by Protea afneem om sodoende die mag te kry. Protea sien dat die plant wat die stad toe groei eintlik uit Hiasint se onderlyf kom, en die plant begin ook om Protea rank. Sy vind uit dat Hiasint se broer Swartoog haar tot die water verdoem het om te keer dat sy die stad oorneem. Protea veg verbete en kry die oorhand. Net toe sy die kroon se skerpste punt teen Hiasint se nek hou, sien sy haar eie weerkaatsing op die kroon. Sy skrik toe sy sien sy lyk net so monsteragtig soos Hiasint en gooi die kroon van mag stukkend. Hiasint sak gillend in die water weg, terwyl sy al die plante saamtrek wat oor die geboue gegroei het, en dit veroorsaak 'n groot golf. Opeens breek die son deur die donker wolke en skyn helder oor die stad.

Die groot golf spoel Protea weg, maar nie voordat sy sien hoe mense weer uit die geboue kom nie. Wanneer sy uiteindelik wakker word van die son op haar vel, lê sy voor die plaashuisie van haar drome. Die deur gaan maklik oop en binne brand 'n kaggelvuur. Daarbo hang 'n foto van 'n vrou wat net soos sy lyk saam met 'n klein dogtertjie wat moesies het net soos Protea. Protea besef dit is eintlik wie sy is en waar sy wil wees.

Daar is 'n anonieme verteller, maar die fokalisasie word gedeel met Protea deur wie se oë hoofsaaklik gesien word. Die verhaal speel af in 'n dinamiese ruimte waar die hoofkarakter "Protea" van een ruimte na 'n ander reis op haar eie "quest" na wie sy is en waar sy tuishoort. Die reis simboliseer dus Protea se konstruksie van haar self-identiteit, teenoor ander magte wat haar telkens wil vasvang deur die sosiale identiteit wat hulle op haar afdwing, en haar soektog na 'n landskap waarin sy tuishoort. Die illustrasies gee heelwat meer besonderhede as wat uit die verhaalverloop blyk en is hoofsaaklik gebaseer op 'n komplementêre verhouding tussen teks en beeld.

Anders as in die vier geselekteerde verhale word eiename wel in hierdie verhaal gebruik, omdat dit 'n verdere manier bied waarop betekenis implisiet oorgedra kan word sonder dat die storie didakties word. Vroue word konvensioneel met blomme geassosieer – vandaar die hoofkarakter se naam – maar daar is belangrike verskille, soos blyk uit die besonderhede wat C. Jane Gover (1988:105) oor vroue en blomme gee: "The ideal of femininity conjured up images of nature which in turn led to a

tradition of nineteenth century [sic] female imagery that enhanced such a connection. Flowers, like women, were decorative, sweet, fragile, and vulnerable". Hierdie metafoor gee dus 'n baie negatiewe beeld van die vrou as 'n swakkeling, soos Qian Ma (2004:192) ook uitwys: "The metaphor that young women are flowers waiting to be appreciated and picked by men is recurrent in Chinese and Western narratives, poems, and songs, but whoever created this metaphor forgot that when flowers are picked, they die". Deur my hoofkarakter na die geharde protea-blom te vernoem wat nie verwelk of maklik beskadig word nie en lief nie in 'n bedding geplant moet word nie (Rousseau, 1970:103) wil ek 'n nuwe betekenis aan die blommafoor koppel en sodoende ingaan teen die stereotiperende sosiale identiteit van die vrou as blom. Die metafoor van die vrou as protea dui dus op 'n potensieel sterk onafhanklike vrou wat vryheid gegun moet word om werklik tot haar volle potensiaal te kan groei. Met die eerste illustrasie, wat ook die leser se eerste kennismaking met Protea is, word haar weerlose kant gewys deur haar slapend en halfnaak op haar bed uit te beeld. Die illustrasie het 'n voyeuristiese ondertoon wat Protea se algemene gebrek aan vryheid en prins Wolwekos se mag oor haar beklemtoon.

Wolwekos, die noemnaam van 'n parasietplant wat op die wortels van plante soos die protea teer, roep konnotasies op met die klassieke sprokieswolf. Sandra L. Beckett (2008:133) noem in dié verband: "The wolf is an obsessive presence in the folk and fairy tales and nursery rhymes that have saturated the collective conscious. The animal carries with it a world of anguish, dread, and fear..." Sy verwys ook daarna dat die wolf in kontemporêre hertellings van die Rooikappie-sprokie op verskillende maniere voorgestel word: "... he is depicted as seducer, sexual predator, pedophile, or lover, as criminal or innocent victim..." (Beckett 2008:132). Prins Wolwekos se sosiale identiteit stem ooreen met die karaktertrekke van sowel die klassieke as kontemporêre wolf, want hy is iemand wat weens sy magposisie gevrees moet word, wat emosionele pyn vir Protea veroorsaak en in werklikheid ook 'n seksuele mag oor haar wil uitoefen deur haar te toor om lief te wees vir hom. Hy is manipulerend en vals: Deur Protea telkens daaraan te herinner dat hy haar gered het, suggereer hy dat sy hom iets skuld. Hy oefen ook mag uit deur informasie te weerhou oor die dag waarop hy haar gevind het, en dit lyk of hy iets wegsteek. Omdat sy afgesny is van haar oorsprong en familie is sy heeltemal afhanklik van

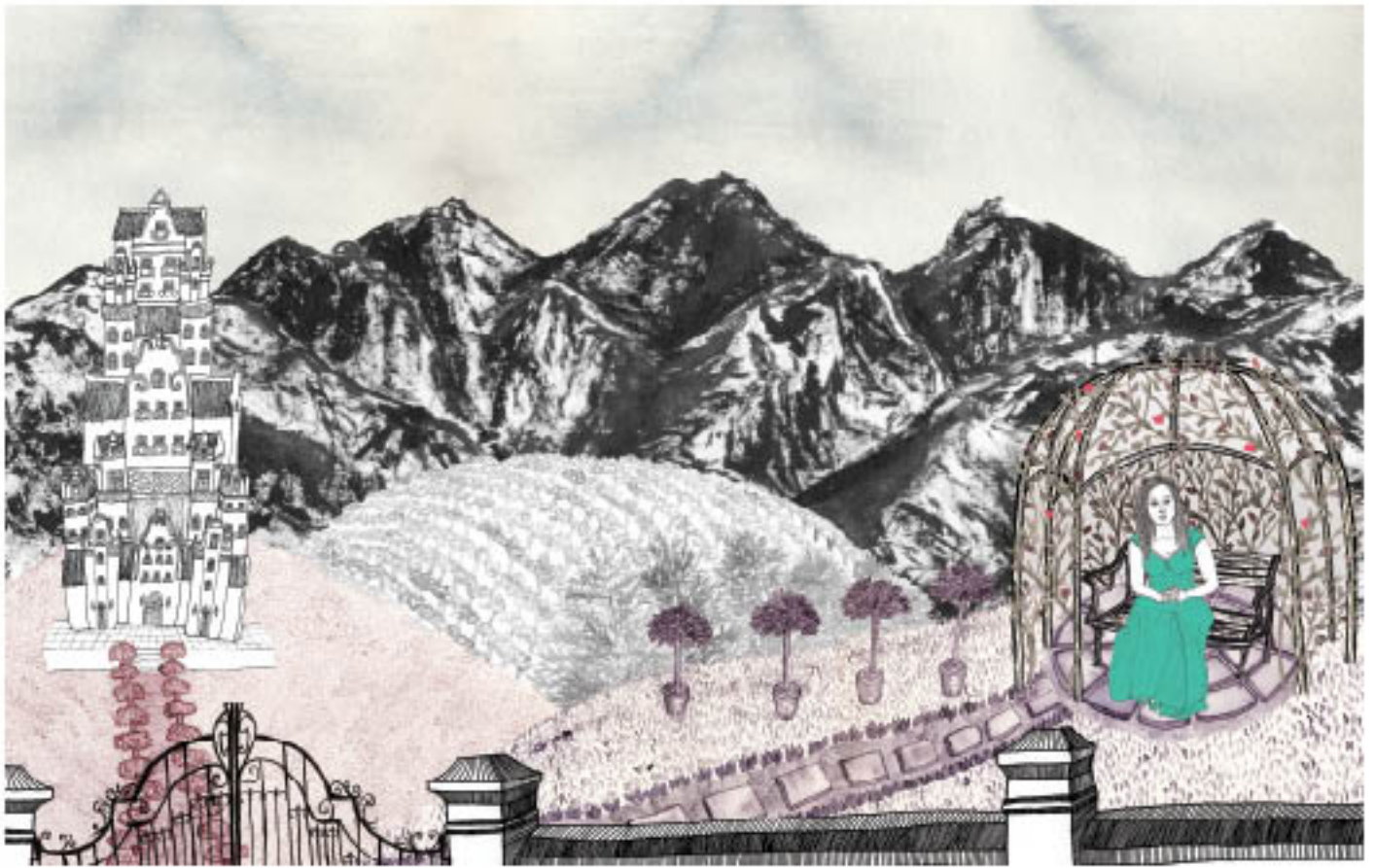


Fig. 80. Janienke van Zyl. *Protea*. (Van Zyl 2011)

hom. Sy naam versinnebeeld dat hy in werklikheid op Protea se lewensvreugde en vryheid teer. Daar sou selfs afgelei kon word dat hy Protea as klein kind ontvoer het.

Wolwekos word as gevolg van sy rykdom as 'n prins beskou, maar hy beskik nie oor enige van die edele karaktertrekke wat met 'n tradisionele sprokiesprins geassosieer word nie. Sy sosiale identiteit word dus bepaal deur sy finansiële status. Die feit dat die dorpsmense verwys na Wolwekos se oorlede ouers maak dit deel van sy sosiale identiteit: hy is die weeskind wat sy geld van sy ouers geërf het. Die benaming *prins* eerder as *koning* beklemtoon dat sy mag nie gesien word as selfverdiend nie.

Hoewel dit nooit uitdruklik genoem word nie, word Wolwekos as karakter in die Suid-Afrikaanse konteks geplaas binne 'n stereotiepe welvarende geografiese ruimte soos die wynlande van Stellenbosch. Visueel word gebruik gemaak van topografiese elemente wat met hierdie omgewing geassosieer word, soos prins Wolwekos se paleisagtige woning wat herinner aan die Kaaps-Hollandse boustyl met die gewels en rietdakke (Fig. 80), die wingerd op die voorgrond en die bergreeks agter. Vir Protea is hierdie ruimte egter emosioneel beperkend.

Uit Protea se droom kan afgelei word dat sy nie vervul voel in haar lewe saam met prins Wolwekos nie, want dit onstel haar keer op keer as sy nie die plaashuis se deur in haar drome kan oopmaak nie. Dit simboliseer dat sy steeds nie toegang kry tot haar verlede nie. Die herhalende droom beklemtoon haar behoefte om meer oor haar verlede en haarself te weet. Haar skildery van die huis dui daarop dat sy konkrete vorm aan haar herinneringe wil gee sodat dit tasbaar is. Dit hou ook verband met Carol Becker (1996:42) se uitleg oor die filosoof Herbert Marcuse se argumente omtrent kuns en die mag van kuns: "...it reminds people of what has been buried – desires their deepest selves actually dream and cannot manifest within the existing system".

Prins Wolwekos dring daarop aan dat Protea die skildery moet vernietig, want hy wil nie hê dat sy enigiets van haar verlede moet onthou nie. Dat hy die skildery vernietig wil hê, wys dat die semantiese waardes wat hulle daaraan koppel, verskil. Protea sien dit as toegang tot haar ware self, terwyl hy dit as 'n bedreiging beskou vir sy mag oor haar. Haar weiering om die skildery te vernietig, is die eerste teken van



Fig. 81.

verset teen hom, maar dui ook daarop dat Protea wil deurdring tot haar verlede en haar ware identiteit.

Die skildery as teken van Protea se herinnering aan die ruimte uit haar verlede benadruk die belangrike rol wat landskap in die verhaal speel: aangesien die plaashuis 'n ruimte in haar drome en uit haar herinnering is, word die geografiese ruimte getransformeer tot 'n emosionele landskap. Die donker bos is nog 'n belangrike ruimte vir Protea, want dit is die beginpunt van haar verhouding met prins Wolwekos. Aangesien sy niks van haar verlede kan onthou nie, is dit in werklikheid haar "geboorteplek". Protea se toenemende fassinatie met die bos dui op haar behoefte aan kennis van haar herkoms en haar begeerte na vryheid.

In die illustrasie sien 'n mens nie die bos nie, maar net die muur wat dit versper en vir Protea inhok (Fig. 80). Uit die eerste paar illustrasies blyk dat Protea 'n eensame bestaan voer: Sy slaap alleen en sit alleen in die tuin. Die emosionele afstand tussen haar en prins Wolwekos word uitgebeeld deur die lengte van die etenstafel (Fig. 81). Hulle sit te ver van mekaar om te kommunikeer. In die eetkamertoneel is daar elemente wat herinner aan die outydse tradisionele Afrikanerhuis, met sy groot houttafel, houtvloer, die swart-en-wit foto van die voorouers en tapyt. Die feit dat Protea nie oogkontak maak met prins Wolwekos nie ontstel hom kennelik, want hy staar na haar en raak nie aan sy kos nie. Prins Wolwekos kan sien dat Protea sonder die invloed van die towerdrankie nie werklik lief is vir hom nie. Protea self is onbewus van die rede vir haar irritasie met hom, asook waarom sy nuwe gevoelens en begeertes ervaar. Die feit dat sy prins Wolwekos volg wanneer hy die aand die huis verlaat, dui aan dat Protea, sonder die toorgoed se invloed, haar "ware" self-identiteit begin ontdek en aanneem.

Daar is besluit om die mag wat prins Wolwekos oor Protea het binne die Suid-Afrikaanse konteks met toordery te verbind en daarop te sinspeel dat hy *muti* gebruik. Hierdeur word subtiel uitgewys dat so iets dikwels gepaardgaan met lafhartigheid en verkeerde motiewe. Om die gevaar van stereotipering te vermy en die gegewe meer universeel te maak, is die woord *toorgoed* egter bo *muti* verkies, en die muti-man word nie met ras verbind nie en sy blyplek is eerder 'n eie skepping as 'n herkenbare Afrikahut. Towermiddele is wel ook 'n element wat algemeen in



Fig. 82.

sprokies aangetref word. Die “toorgoed” in die flessie wat prins Wolwekos vashou, word slegs vaagweg beskryf, maar daar word genoem dat dit Protea ontstel en naar maak. Deur dit nie te illustreer nie kan die leser self afleidings maak. Scott McCloud (1994:62-63), wat die term *closure* gebruik vir hierdie konsep, beskryf dit soos volg:

All of us perceive the world as a whole through the experience of our senses. Yet our senses can only reveal a world that is *fragmented* and *incomplete*. Even the most widely travelled mind can only see so much of the world in the course of a life. Our perception of “reality” is an act of faith, based on mere fragments (...) This phenomenon of observing the parts but perceiving the whole has a name. It’s called closure.

’n Mens se realiteit bestaan hiervolgens dus uit fragmente wat in die brein gekombineer word tot ’n geheel. Die leser behoort dus self te kan aflei watter toorgoed in die flessie kan wees en “skryf” sodoende as ’t ware saam aan die verhaal om dit sy eie te maak deur ook sy eie ervarings en gedagtes aan die teks te koppel (sien ook Viljoen en Van der Merwe 2004:12). Deur die vaagheid van die “toorgoed” bly die verhaal voorts steeds toeganklik vir jonger lesers.

Die naaktoneel en gesuggereerde voyeurisme (Fig. 82) aan die begin van die verhaal mag vrae uitlok met betrekking tot toeganklikheid. Hoewel sorg gedra is dat niks eksplisiet uitgebeeld word nie, toets hierdie illustrasie wel in ’n mate die grens van wat sosiaal aanvaarbaar is. In hierdie opsig sluit die prenteboek aan by dié wat in afdeling 3.4 aan die orde gestel is, waar taboe-onderwerpe om bepaalde redes versigtig aangeraak word. Daarteenoor word ook Hiasint halfnaak uitgebeeld, maar anders as met die eerste uitbeelding van Protea is hier geen voyeuristiese ondertoon nie. Dit is dus eerder vergelykbaar met figure soos waternimfe en meerminne wat reeds as taamlik konvensioneel beskou kan word in sprokies.

Die fantasie-element in die verhaal is in aansluiting by bogenoemde belangrik, want dit haal die gegewe uit die werklikheid. Hoewel gebruik gemaak word van uiteenlopende geografiese en ander elemente wat met suidelike Afrika verbind sou kon word (soos die Bolandse omgewing, versamelvoëls, olifante, *muti*, ensovoorts is die verhaal nie gebonde aan ’n realistiese ruimte nie en word die geografiese eerder gesuggereer om meerwaarde aan die verhaal te verleen as wat dit integraal deel gemaak word van die intrige. Wanneer Protea dieper die donker bos in hardloop na haar skokkende ontdekking van die “toorgoed”, bevind sy haarself byvoorbeeld in ’n

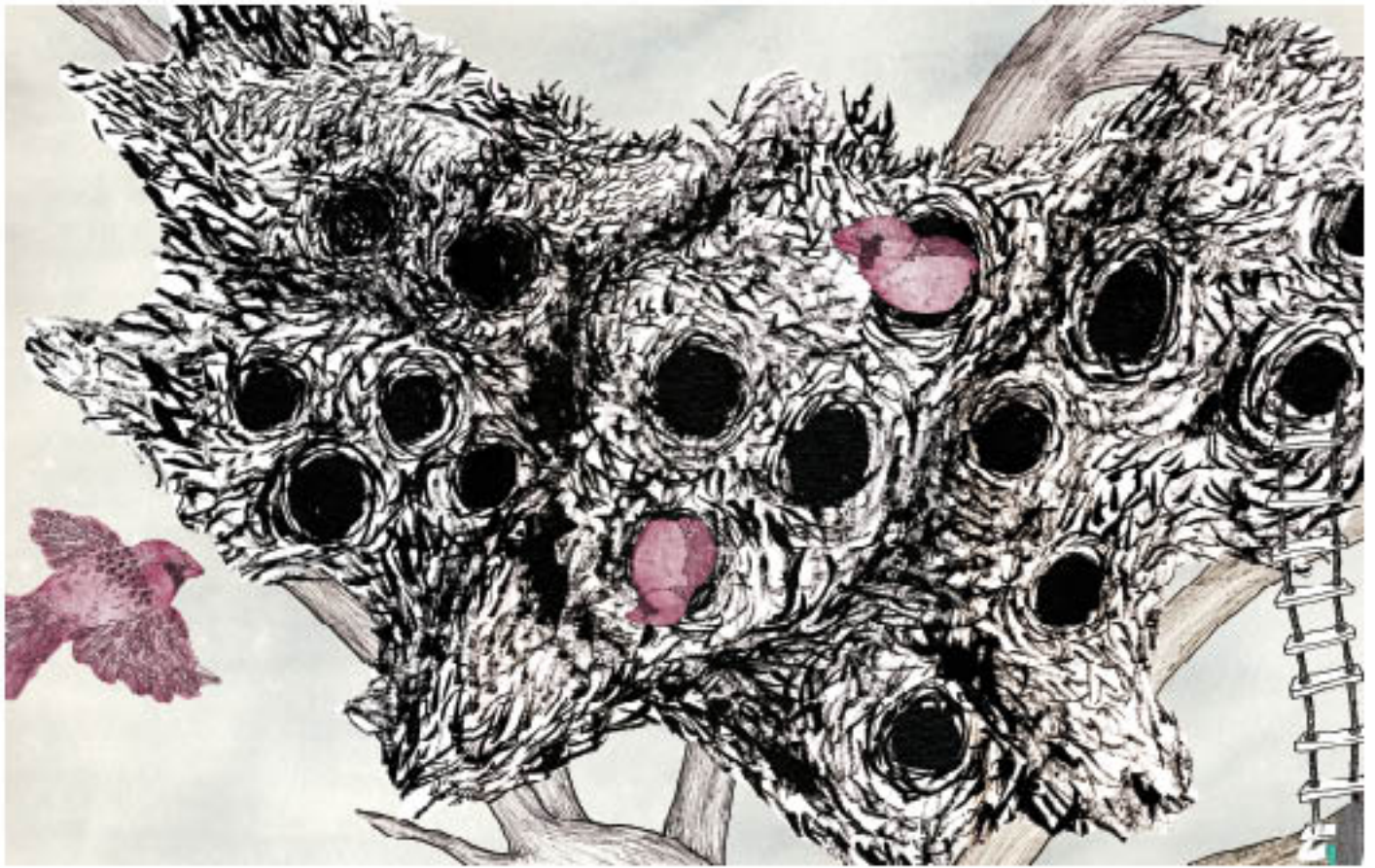


Fig. 83.



Fig. 84.

toweragtige ruimte, wat versterk word deur die plant in Swartoog se baard en die versamelvoëlneste. Die Suid-Afrikaanse element word gehandhaaf en beklemtoon deurdat Swartoog in die drag van 'n veldwagter geklee is. Die naam *Swartoog* verwys na die inheemse Suid-Afrikaanse rankplant met die naam *swartoognooi* wat in sy baard groei. Dit word egter eers identifiseerbaar wanneer Swartoog se baard blom. Die donker kern van die blom is simbolies van Swartoog se donker kant. Die ervaring met Swartoog, waaruit blyk dat hy 'n donker kant het en boonop prins Wolwekos se broer is, wys uit dat Protea mense nog steeds te maklik vertrou, ondanks haar geskiedenis met prins Wolwekos, en dui op hoe naïef sy steeds is. Swartoog word egter, anders as sy broer en suster, uitgebeeld as iemand met 'n etiese kant, wat skuldig voel oor sy grensoorskrydende gedrag en Protea eintlik vooruit wil help, maar die verhaal lig wel ook uit dat Protea van een gevaarlike situasie in 'n volgende beland.

Ook die reuse, uitvergrande versamelvoëls versterk sowel die fantasie- as die Afrika-element in die verhaal (Fig. 83). Hier dui Protea se ontevredenheid dat sy in 'n nes moet slaap en haar verlange na haar bed in prins Wolwekos se huis op 'n bedorwe kant, wat uitlig dat haar verhouding met hom ook voordele soos 'n luukse leefstyl ingehou het waaraan sy gewoon geraak het. Protea sien duidelik neer op Swartoog (wat op hierdie stadium nog die sosiale identiteit het van 'n vriendelike, effens agterlike natuurliefhebber) se leefstyl en is bang sy sal dalk wurms moet eet. As die gebraaide olifantjie dan onverwags opgedis word, wys dit enersyds Swartoog se donker kant. Andersyds sluit Protea se weiering om dit te eet, aan by haar vorige verzet teen die vernietiging van haar skildery en dui aan hoe sy toenemend haar eie persoonlikheid en waardes laat geld. Haar sosiale én self-identiteit raak dus al hoe meer dié van 'n sterk en onafhanklike vrou.

Swartoog sien Protea hierdeur in 'n nuwe lig en bewonder haar daarvoor, omdat dit aansluit by sy eie etiese kant. Dit lei selfs daartoe dat hy op haar verlief raak en dat sy baard begin blom. Die feit dat die baardplant om haar begin rank, wys egter dat ook hy haar wil beheer, en nie kan onderskei tussen liefde en mag nie, net soos sy broer prins Wolwekos. Met hierdie illustrasie (Fig. 84) word gebruik gemaak van 'n kontrapuntale verhouding tussen die beeld en teks (sien Joosen en Vloeberghs 2008:203): die teks vertel hoe verlief Swartoog op Protea is, maar die illustrasie wys hoe sy baardplant haar begin toerank. Die feit dat dit juis 'n blommende rankplant is



Fig. 85.

waarmee Swartoog mag oor Protea uitoefen, is ironies in die lig van die blommetafoor wat (soos genoem) met die vrou geassosieer word – die blom wat 'n metafoor vir weerloosheid en skoonheid was, is nou 'n gevaarlike wapen. In die illustrasie is Swartoog reusagtig geteken in vergelyking met Protea om deur middel van die (haar) fokalisasie te beklemtoon dat hy haar oorweldig en sy magteloos voel. Anders as prins Wolwekos forseer hy haar egter nie om by hom te bly nie, en wil hy haar selfs help om haarself te verwesenlik deur self mag te verwerf in die stad.

Protea se reaksie op sy liefdesverklaring wys hoeveel insig haar verhouding met prins Wolwekos haar besorg het, as sy sê sy wil in niemand se skaduwee leef nie, maar wil haarself eerder ontdek en iets goeds doen vir die wêreld. Sy het dus op hierdie stadium 'n behoefte aan 'n meer invloedryke sosiale identiteit, waarmee sy 'n positiewe impak op die wêreld kan uitoefen. Dit lei daartoe dat Swartoog sy donker verlede met haar deel en in die proses besluit dat haar sosiale identiteit omskep kan word tot dié van 'n verlosser. Hy glo dus in haar vermoëns en staan simbolies sy mag aan haar af deur die sleutel wat hy haar gee. Tipies van die sprokie is sy raad egter raaiselagtig – iets wat afwagting en spanning help skep, maar ook uitwys dat Protea niks verniet kry nie. Sy moet self planne beraam en maniere ontdek om haar doel te bereik.

Met haar aankoms in die stad is Protea onseker oor hoe sy verder moet gaan om heerser te word, maar sy is bereid om raad te vra. Die stadsruimte is donker, bewolk en kleurloos (Fig. 85), wat die gebrek aan vreugde weerspieël en uitwys dat dit 'n kapitalistiese tipe landskap is, gekenmerk deur die obsessie met vooruitgang en mag. Die fluisterstemme wat Protea hoor, suggereer dat mense vasgevang is in hulle onderskeie werke in die toegegroeide geboue as gevolg van die kapitalistiese struktuur van die samelewing wat hulle lewensvreugde steeds onderdruk. Later blyk Hiasint se neerdrukkende invloed hierby, want dit is die rankplant wat uit haar groei wat die mense veral vasvang. Die negatiewe landskap roep vrae op oor of dit is wat Protea soek en nodig het. En sou hierdie mense 'n jong, nuwe heerser aanvaarbaar vind na hulle vorige negatiewe ervaring met Swartoog?

Die sang van Hiasint lok Protea nader en herinner 'n mens aan die sirenes uit die Griekse mitologie wat matrose met hulle sang na die rotse gelok het. Hiasint is egter

nie 'n sirene of 'n meermin nie, maar (soos later blyk) half mens en half plant. Sy kan nie vertrou word nie: die waterhiasint waarna sy vernoem is, is naamlik 'n indringerplant wat Suid-Afrikaanse riviere oorwoeker, verhoed dat inheemse waterplante ontkiem en wat die habitat van inheemse vis en ander waterdiere aantas (Kaufman en Kaufman, 2007:427). Die waterhiasint het pragtige pers of geel blomme, wat soos Hiasint se skoonheid die ware aard daarvan verbloem. Hiasint kan, anders as die werklike plant, ook op land groei, en rank dus die meeste van die geboue aan die waterkant toe. Protea is onbewus van Hiasint se plantgedeelte onder die oppervlak en glo dat sy haar wil help – sy is dus steeds goedgelowig. Daar is besluit om Hiasint in rym te laat praat omdat dit 'n sprokie-agtige element aan haar gesprekke met Protea verskaf. Wanneer Hiasint ophou om in rym te praat, rym iets letterlik nie vir Protea nie en laat dit haar onraad vermoed – iets wat tog aantoon dat sy versigtiger geword het.

Die kroon word bo in die kop van 'n reuse goue standbeeld van Swartoog geplaas, omdat dit simbolies is daarvan dat mag in 'n mens se kop gesetel is. In die goue afbeelding van Swartoog is hy aangetrek soos 'n stereotiepe sakeman, wat sy vorige kapitalistiese obsessie met geld bevestig, en sterk kontrasteer met sy huidige sosiale identiteit as natuurmens. Die ruimte van die natuur waarin Swartoog homself bevind, het met ander woorde 'n direkte invloed op sy identiteit, maar terselfdertyd soek hy ook landskappe op wat aansluit by sy identiteit op bepaalde stadiums van sy lewe. Dit dui daarop dat identiteit ook geen vasstaande gegewe is nie, maar iets wat voortdurend verander. Die kroon word in die glaskassie gehou om dit te beskerm, maar ook om mense te beskerm teen die gevaarlike skerp punte daarvan. Die feit dat die kroon van kristal gemaak is, skep 'n assosiasie met 'n kristalbal, wat simbolies is van iets waarin die toekoms gelees kan word. Dit dui dus aan dat die kroon Protea se toekoms bepaal.

Wanneer Protea en Hiasint verbete oor die kroon veg word 'n ander aspek van Protea se self-identiteit geopenbaar wanneer sy dit regkry om die skerp punte van die kroon teen Hiasint se nek te druk: haar eie behoefte aan mag wat haar wreed maak en anders laat optree as wat beide haar sosiale en self-identiteit tot dusver laat blyk het. Dit beklemtoon die negatiewe invloed wat die behoefte na mag op 'n mens

se persoonlikheid kan hê. In hierdie oomblik raak sy soos prins Wolwekos wat enigiets sou doen om mag oor háár te hê, soos Swartoog wat sy mense verdruk het en soos Hiasint. Deur Protea se weerkaatste beeld op die kroon as magsimbool te laat lyk na Hiasint se vertrekte gesig word Hiasint eintlik 'n alter ego van Protea – die persoon waarin die begeerte na mag haar sal verander.

As Protea die kroon dan stukkend gooi, vernietig sy die potensiaal dat enigiemand ooit weer soveel mag oor die stad sou kon hê. Die feit dat Swartoog nie self die kroon vernietig het toe hy die stad verlaat het nie, wys daarteenoor dat hy toe nog nie reg was om die sosiale identiteit van heerser prys te gee nie. Hy het Hiasint egter tot die water verdoem, omdat hy nie wou gehad het dat die kroon in die verkeerde hande beland nie. Omdat hy nooit sy mag oorgedra het aan die stad se inwoners nie, kon hulle nie terugveg teen Hiasint se aanslae nie en sodoende kon sy steeds vanuit die water die geboue toerank. Dit is egter nie vir haar genoeg nie – sy smag na absolute mag. Wanneer die kroon vernietig word, is daar geen hoop vir Hiasint om ooit oor die stad te heers nie. Daarom sak sy woedend terug in die water en trek ook die rankplante saam met haar. Buiten vir die feit dat hulle familie is, en al drie van hulle na plante vernoem is wat op ander plante teer of alles wil inneem, berus die verwantskap tussen Wolwekos, Swartoog en Hiasint dus op hul ingesteldheid op mag. Al drie het 'n donker kant, maar slegs Swartoog het insig daarin, al kan hy nie volkome daaraan ontkom nie. Die feit dat Hiasint met haar rankplante en al ondergaan, bevry die mense van die stad van die geboue waarin hulle vasgevang was. Dit word komplementêr uitgebeeld in die illustrasie deur die donker wolke wat ooptrek en sodoende weer kleur terugbring in die stad. Die landskap word hierdeur omskep van negatief tot positief. Aangesien daar nou geen alleenheerser meer kan wees nie, het die mense van die stad die mag om oor hulle eie lewens te besluit – en ook oor die mate waarin die materiële 'n rol daarin speel.

Protea se besluit om die kroon te vernietig, skep dus 'n kettingreaksie wat veroorsaak dat sy self deur 'n groot golf weggespoel word wanneer Hiasint die dieptes insink. Wanneer sy dan wakker word voor die plaashuis in haar drome, is dit eers onseker of dit nie weer net 'n droom is nie, maar anders as in al haar drome gaan die voordeur van die plaashuis maklik oop. Daar brand 'n kaggelvuur binne, wat die indruk skep dat die mense wat daar bly binnekort weer sal terug wees. Teen

die mure is daar 'n groot foto van 'n vrou wat net soos Protea lyk met haar arm beskermend om 'n kind wat dieselfde moesies het as Protea. Die teks sê nie uitdruklik dat dit 'n foto van Protea en haar ma is nie, maar die foto suggereer dit. Daar is met opset nie 'n vaderfiguur in die foto geplaas nie, want dit kan die assosiasie skep dat Protea nou weer in 'n patriargale sisteem beland.

Protea het dus op haar reis karaktergroeï en 'n identiteitsverandering ondergaan van weerlose meisie tot 'n sterk, onafhanklike vrou. By haar eie huis kan sy die self-identiteit en 'n emosionele landskap vind wat haar die ruimte bied om haarself te kan wees. In teenstelling met tradisionele Westerse volksprokies begin Protea in 'n paleis saam met 'n prins en vind sy haar "gelukkige einde" in 'n veel eenvoudiger plaashuis sonder 'n prins, waar daar egter die potensiaal is dat sy herenig gaan word met haar eie mense. Die verhaal het enersyds 'n oop einde, aangesien die kern van die verhaal nie Protea se soeke na haar gesin was nie, maar eerder 'n soeke na haarself, maar sy het andersyds daarin geslaag om haarself te red en haar "missie" suksesvol te voltooi deur te besluit wie sy is en wat sy wil wees.

Die verhaal wys dus ten slotte uit dat dit nie noodwendig nodig is om ryk of magtig te wees ten einde jou eie potensiaal te verwesenlik nie. Dit kan dikwels juis gevind word in jou alledaagse omstandighede, op 'n manier wat veel meer geluk vir jou – en ander – kan meebring. Die verhaal roep sodoende ook vrae op oor die etiese aard van ambisie en oor die gevolge daarvan indien mag 'n prominente rol daarby begin speel. Protea se lewensloop kan myns insiens in die lig hiervan nie as siklies beskou word in die sin dat sy ten slotte weer beland waar sy aanvanklik begin het nie. Die reis wat haar (sonder haar eie aandeel) weggeneem het van haar ouerhuis het haar ryp en ervare genoeg gemaak om te beseef waarin die werklike waardes van die lewe geleë is. Daar word nooit genoem hoe sy in die eerste plek by prins Wolwekos beland het nie, maar soos in die ander verhale wat bestudeer is, dien eksterne faktore egter kennelik hier as katalisator om die gebeure aan die gang te sit, soos ook telkens op die res van haar reis gebeur. Nie daardie feit op sigself nie, maar hoe sy binne haar omstandighede reageer op wat met haar gebeur, gee die deurslag in haar ontwikkeling tot 'n self-identiteit waarmee sy kan saamleef.

4.7 Vergelyking van die geselekteerde prenteboeke

Aan die hand van die verhaalanalises is in die vorige gedeelte van dié hoofstuk uitgelig op watter maniere die literêre teorieë van toepassing gemaak kan word op die geselekteerde prenteboeke, en watter waarde dit het om onderliggende betekenis bloot te lê. Die teorieë rondom fokalisasie, landskapsvorming en identiteitskonstruksie lewer myns insiens egter nie alleen goeie insigte op by die analise van prenteboeke wat met hierdie tipe aspekte gemoeid is nie, maar skep as teoretiese vertrekpunt ook 'n goeie verdere vergelykingsbasis om prenteboeke uit verskillende kontekste met mekaar in verband te bring. Daarby moet uiteraard in gedagte gehou word dat elke prenteboek se waarde juis geleë is in die mate waarin dit onderskei kan word van ander boeke as iets besonders en unieks – in ooreenkoms met die waarde wat gedurende hierdie ondersoek geblyk het in die ontwikkeling van 'n eie self-identiteit. Daar word vervolgens vergelykend gekyk na beide die vier geselekteerde verhale én na my eie verhaal, met aandag aan aspekte soos herhalende elemente, karakterisering, die vertelsituasie en identiteitskonstruksie (deur onder meer naamgewing); ruimte, tyd en landskapsvorming.

Hoewel die prenteboeke onder bespreking se tekste én illustrasiestyle ingrypend verskil, is daar 'n aantal interessante ooreenkomste naas die feit dat ruimte en identiteit op verskillende maniere in al vyf (insluitende my prenteboek) sentraal gestel word. 'n Toevallige ooreenkoms is byvoorbeeld die rol wat voëls in al vyf verhale speel. In *Die prinses van die Afrikavlaktes* is die valk die boodskapper en die karakter wat die prinses bewus maak van die verandering in haar ruimte. In *Vlieg, arend, vlieg hoog!* word die arend sentraal geplaas – die hele verhaal handel oor sy lotgevalle. In *De schepping* is daar tweemaal 'n verwysing na 'n parkiet – eerstens as 'n voorbeeld van alledaagse humor (“...geen foto van de hond met de parkiet op zijn kop...”) en tweedens is daar met die skepping van die diere 'n parkiet op die mannetjie se kop wat sy verhouding met diere uitbeeld. In *De muzikant en het meisje* word 'n wilde swart voël en 'n mak geel kanarie onder meer simbolies gebruik om vryheid teenoor gebondenheid te stel, en met *Protea* is die versamelvoël die vervoermiddel wat die hoofkarakter na die donker stad neem.

Hier onderstreep die grootte van die voël dat dit nie in die werklikheid aangetref word nie, maar dat dit hier om 'n verbeeldingsvlug gaan.

Van groter belang met betrekking tot die identiteitskonstruksie ten opsigte van die hoofkarakters, is dat al vier outeurs van die geselekteerde prenteboeke daarvoor kies om geen eiename te gebruik nie, maar eerder sosiale aanduidings soos *die prinses*, *die koning*, *die boer*, *die vriend*, *die ou man* en *die meisie*. Die gebruik van *God* in *De schepping* kom die naaste aan 'n eienaam, maar die verteller self bly ook hier naamloos. Dit lyk na 'n teenstrydigheid in prenteboeke wat oor identiteit handel dat eiename ontbreek, maar dit kan aandui dat al vier die prenteboeke hierdeur 'n meer universele boodskap wil oordra. Met my eie verhaal het ek egter benaminge wat op Suid-Afrikaanse plante gegrond is vir my karakters benut om te dien as simboliese merkers vir hulle sosiale én self-identiteit. Elke plant wat as eienaam aan 'n karakter toegeken word, het naamlik 'n karakteriserende funksie wat bydra tot verdere betekenis wat uit die verhaal afgelei kan word. Soos wat die gekose outeurs egter nie in hul onderskeie tekste verlei raak tot didaktiese uitsprake nie, maar die gebeure toelaat om vir hulself te spreek, het ek ook betekenis in my verhaal probeer suggereer eerder as om 'n eksplisiete boodskap of lesie op die gegewe te probeer afdwing.

Die feit dat lerende uitsprake ontbreek, hou onder meer verband met die vertelsituasie. Met uitsondering van *De schepping*, waar die mannetjie die ek-verteller én fokalisator is, maak die ander skrywers hoofsaaklik gebruik van anonieme vertellers wie se fokalisasie oorheers, buiten by die direkte rede waar die karakters aan die woord is en gevolglik fokaliseer. In *De schepping* is die vertelsituasie meer ingewikkeld as in die ander verhale, aangesien die verhaal in retrospek vertel word deur 'n ek-spreker. Hier is dus sprake is van 'n vertellende ek (wat vertel wat in die verlede tyd plaasgevind het) én 'n belewende ek (wat dit in die moment beleef). Die ek-vertelling, wat die idee van 'n persoonlike tipe verhouding tussen die mannetjie en God skep, pas by hierdie prenteboek waar karakterisering 'n groter rol speel as in die ander prenteboeke, waarin die gebeure en ruimte / landskap eerder gebruik word om die hooffigure te karakteriseer. In *De schepping* vervul die illustrasies dus 'n belangrike komplementêre funksie deur die ruimte-aspekte by te bring.

In drie van die verhale speel vrouekarakters 'n prominente rol, maar ook in *De schepping* is die vrou opvallend, al kom sy laat op die toneel en speel net 'n klein rol. Sy word naamlik nie soos in *Die Bybel* uit die ribbebeen van die man gemaak nie, wat 'n meer bevryde beeld van haar skep, en word in veel meer detail geteken as die mannetjie en God. In *De muzikant en het meisie* vertolk die klein meisie die rol van muse – die enigste hoofkarakter van die besproke verhale wat 'n kind is. Sy word gekarakteriseer as 'n onafhanklike denker en individualis wat teen kommersialisering gekant is. Wanneer die ou man haar teleurstel, leer sy haarself om sy fluit te speel. Hoewel sy die katalisator in die verhaal is wat die ou man in die eerste plek uit die woud lei, blyk dat sy begeerte om gehoor te word nie van haar kom nie. Deur haar bewondering vir die ou man aktiveer sy wel hierdie latente karaktertrek van hom.

Die prinses van die Afrikavlaktes skep 'n nog meer onafhanklike beeld ten opsigte van die vrou. Die prinses vervul nie net die rol van 'n koninklike openbare figuur naas die koning nie, maar ontwikkel ook 'n eie identiteit as vrou wat sonder 'n man kan klaarkom en 'n suksesvolle troonopvolger kan wees. Ook Protea ontwikkel in 'n onafhanklike, sterk vroulike karakter, maar anders as die prinses offer sy eerder die mag op wat haar gebied word en gee dit terug aan die mense van die stad. Die verhaal gee dus 'n meer moderne beeld en breek weg van die tradisionele Westerse volksprokie deur die voorkeur aan 'n demokrasie eerder as aan 'n monargie te gee. *Die prinses van die Afrikavlaktes* en *Protea* is dus beide kunssprokies wat die tradisionele Westerse volksprokie omverwerp om die vrou te bemagtig. Die prinses in albei verhale is teleurstellend: in *Die prinses van die Afrikavlaktes* laat hy die prinses in die steek deur nie terug te keer na haar nie, maar hy is verder ook te veel van 'n lafaard om haar self in te lig oor sy besluit. In *Protea* is prins Wolwekos 'n manipuleerder wat Protea deur middel van toorgoed kul om by hom te bly. Albei verhale beweeg weg van die stereotiepe “gelukkige” sprokiesende wat met 'n huwelik afsluit. Interessant genoeg is *De schepping* die enigste verhaal wat eindig met 'n romanse, en in hierdie geval is dit die man wat hierdeur geluk vind.

In beide *De muzikant en het meisie* en *Protea* word die ou man en Protea se gebrek aan vryheid in die onderskeie illustrasies uitgebeeld deur middel van voyeurisme: Die mense van die dorp hou die ou man byvoorbeeld met verkykers dop in die

glaspaleis. Deur Protea halfnaak in haar bed uit te beeld, word prins Wolwekos se fokus op daarteenoor enersyds gegee, naamlik dat hy haar dophou in haar slaap en haar privaatheid skend, maar andersyds word ook die leser in die rol van voyeur geplaas wat haar in hierdie weerlose oomblik dophou. Die illustrasie kan gesien word as 'n uitbeelding van 'n kontrapuntale verhouding tussen teks en beeld, deurdat die teks nie self na naaktheid of voyeurisme verwys nie.

De schepping is die enigste ander verhaal wat bespreek is waarin naaktheid voorkom, deurdat die Eva-figuur se een bors ietwat ontbloot word. Deurdat die vrou haar geslagdele met haar hande bedek, is ook hier sprake van 'n voyeuristiese ondertoon, aangesien dit haar skaam laat voorkom. Daar word dus gesuggereer dat sy bewus is van die feit dat sy dopgehou word en ongemaklik voel hiermee. Hierteenoor wend die mannetjie geen poging aan om homself te bedek nie – hoewel nie in detail geteken nie, is sy geslagsdele wel soms sigbaar. As gevolg van die meer gedetailleerde beeld van die vrou in *De schepping* – iets wat ook vir Protea geld – toets beide prenteboeke sodoende die grense van wat aanvaarbaar is binne kinderboeke en wat nie. Dit is wel, in aansluiting hierby, twyfelagtig of *De schepping* in 'n redelik konserwatiewe Christelike land soos Suid-Afrika enigsins vertaal en uitgegee sou word, want die verandering van die Bybelse skeppingsverhaal (soos dat dit aandui dat die mens van die begin af daar is) mag genoeg wees om sommige gelowige mense te ontstel. Die feit dat die verteller God bevraagteken en kritiseer in 'n kinderboek sal sekerlik ook tot ontevredenheid lei. Die ander boeke se temas en onderwerpe is minder uitdagend.

Die ruimte / landskap speel 'n belangrike rol in al vyf verhale. Die gebeure speel telkens af in 'n dinamiese ruimte, in die sin dat veranderinge daarin plaasvind. Dit sluit eerstens aan by die tydsverloop, wat wel taamlik vaag gehou word in die verhale, behalwe in *De schepping* waar die mannetjie aan die einde noem dat God slaap omdat hy 'n swaar week agter die rug het, maar hier gaan dit ook, soos in die Bybel, nie om 'n konvensionele week nie. In *Die prinses van die Afrikavlaktes* dui seisoenveranderinge in die landskap die tydsverloop aan, terwyl die arend se ontwikkeling van kuiken na volgroeide arend in *Vlieg, arend, vlieg hoog!* die vernaamste aanduiding is van verbygaande tyd. 'n Korttermyn voorbeeld van tydsverloop in laasgenoemde verhaal is dat die hut se dak wat in een afbeelding

stukkend is, herstel word in die agtergrond van 'n latere afbeelding. In al die verhale het die tydsverloop wel indirek te doen met die karakterontwikkeling en identiteitskonstruksie wat mettertyd plaasvind.

In *Die prinses van die Afrikavlaktes* en *De schepping* verander die omgewing tweedens dinamies rondom die karakters sonder dat daar sprake is van 'n fisiese reis. In eersgenoemde verhaal is dit die prinses wat die ruimte transformeer deur haar trane, teenoor God wat in *De schepping* die ruimte skep uit die "niks". In die ander drie verhale gaan die karakters telkens op reis en die verskillende ruimtes beïnvloed dan in die proses hulle identiteite op verskillende maniere. Dit kan met die uitgangspunte van 'n *quest* in verband gebring word, waar die hoofkarakter op soek gaan na iets – hier nie 'n tasbare voorwerp nie, maar die eie identiteit – 'n verdere "bewys" van die noue verhouding tussen landskap en identiteit.

Soos die ou man in *De muzikant en het meisje* ten slotte daarvoor kies om eerder sy weelderige lewe prys te gee en terug te keer na sy eenvoudige bestaan in sy nederige huisie in die woud, vind Protea ook vervulling in die huislike landskap van haar verlede as die einde van h  r *quest*. In *Vlieg, arend, vlieg hoog!* keer die arend ook terug na sy oorspronklike habitat wat sy natuurlike instinkte aanwakker, maar anders as in die ander twee verhale het hy iemand anders wat hom lei en selfs letterlik dra op hierdie tog. Daarteenoor besluit die ou man in *De muzikant en het meisje* self om terug te keer na sy ou huis toe. In *Protea* dra 'n golf die hoofkarakter terug tot by die plaashuis van haar jeug, maar dit is haar eie soeke na haarself en haar besluit om mag af te staan wat haar lei tot by hierdie punt in die verhaal.

Die teks- en beeldverhouding in al vyf verhale is grotendeels komplementêr. In beide *Die prinses van die Afrikavlaktes* en *Vlieg, arend, vlieg hoog!* is daar 'n sterk Afrika-element. In die eersgenoemde verhaal is nie soseer sprake van 'n spesifieke geografiese terrein of volk in Afrika nie, maar dit blyk in die illustrasies uit die keuse van die diere, asook uit die mense se kleredrag, dat die verhaal iewers in (sentraal- of Noord-?) Afrika afspeel, in aansluiting by die verhaaltitel. Die Afrika-merkers is egter eerder generies as spesifiek. Die prinses se magiese trane wat die vlakte in 'n vlei transformeer, verleen in aansluiting hierby 'n mitiese element aan die verhaal. Dit herinner aan Suid-Afrikaanse mites waarin water 'n groot rol speel, byvoorbeeld

dié oor die waterslang, die Karoo-meermin en die watermense (sien ook Miller 1979). Daarteenoor word in die voorwoord van *Vlieg, arend, vlieg hoog!* aangedui dat die verhaal in die Transkei afspeel, maar Daly beeld die Transkei- omgewing en Xhosa-kultuur veel meer realisties en natuurgetrou uit, ofskoon dit vir my onduidelik is of daar verwys word na spesifieke, herkenbare plekke.

Hierteenoor het ek in *Protea* van die ruimte 'n landskap probeer maak in die oë van die lesers deur die gebruik van Suid-Afrikaanse merkers soos huise met Kaaps-Hollandse trekke, versamelvoëlneste, die genoemde plante as eiename, ensovoorts. Dit word enersyds gebaseer op bestaande ruimte-aspekte, maar word andersyds deur middel van fantasie herskep tot in 'n "nuwe" landskap wat nie aan net één geografiese ruimte gekoppel kan word nie. In beide *Protea* en *Die prinses van die Afrikavlakte* word daar byvoorbeeld van bekende topografiese elemente uit Suid-Afrika en Afrika gebruik gemaak in die tekeninge van paleise. Waar die prinses se paleis met sy ronde torings en rietdakke egter aan tradisionele Afrikahutte met rietdakke herinner, is die paleisagtige woning in *Protea* gebaseer op die Kaaps-Hollandse boustyl, met gewels. Die paleis in *De muzikant en het meisje* is ook 'n interessante skepping. Dit lyk nie spesifiek Nederlands nie, maar skep wel 'n Europese indruk, ook wat die interieur daarvan betref.

In die Nederlandse prenteboeke is daar nie eintlik sprake van 'n Nederlandse ruimte wat voorgestel word nie. *De muzikant en het meisje* het eerder 'n algemeen-Europese gevoel, met die huisie in die woud, die koning met sy goue kroon en rooi mantel, die dorpsplein wat met klippe geplavei is, die woud en berge. Die illustrasies gaan selfs ook spesifiek in teen die moontlike idee van 'n Nederlandse ruimte wanneer uitgebeeld word hoedat die ou man tussen twee hoë bergkranse staan en speel op sy helikon, aangesien daar nie berge in Nederland is nie. In *De schepping* herinner die God-figuur aan die tradisionele Westerse uitbeelding van God as 'n wit man met 'n baard, die mannetjie se bolhoedjie lyk Europees en daar is ooreenkomste tussen die vrou en Botticelli se Venus- figuur in *Die geboorte van Venus* – die figure verwys dus implisiet na 'n bepaalde kulturele landskap, maar die ruimtelike elemente self is redelik generies.

Vlieg, arend, vlieg hoog! en *Die prinses van die Afrikavlaktes* het beide inspirerende eindes waardeur die leser 'n belangrike lewensles kan leer. Tog kom nie een van die verhale didakties oor nie. Ook in die geval van *De muzikant en het meisje* word die interpretasie van die verhaal en moontlike les daaraan verbonde aan die leser oorgelaat, soos in *Protea*.

Wanneer na die verskille en ooreenkomste tussen die verhale gekyk word, is dit duidelik dat aspekte soos ruimte, landskapsvorming, fokalisasie, karakterisering en identiteitskonstruksie 'n belangrike rol in al die prenteboeke onder bespreking speel. Veral die ontwikkeling van 'n self-identiteit is telkens 'n kardinale aspek, maar daar moet uiteraard in ag geneem word dat die verhale juis geselekteer is met hierdie tema in gedagte. Daarteenoor het ek 'n eie verhaal probeer skep op grond van die eersgenoemde teorieë. Dit het gelei tot 'n goeie vergelykingsbasis.

Die grootste verskil tussen die Afrikaanse en Nederlandse prenteboeke wat geblyk het, het te doen met die omskakeling van ruimte tot landskap, naamlik dat daar in die Afrikaanse boeke veel meer gebruik gemaak word van Suid-Afrikaanse topografie, teenoor die ruimtebeelding in die Nederlandse prenteboeke wat net 'n algemene Westerse ondertoon het. Dit sluit aan by my eerste indrukke in die inleiding van Hoofstuk 4. Landskapskonstruksies in die onderskeie tekste word beslis beïnvloed deur die kulturele verskille tussen die lande. Ook die kindbeeld stem nie volkome ooreen nie, soos veral duidelik blyk uit die filosofiese en grensoorskrydende aard van *De schepping*, wat dit 'n teks maak wat waarskynlik moeiliker in Suid-Afrika gepubliseer sou word. Uit die analyses blyk voorts dat self-identiteit nie net 'n belangrike tema in die Nederlandse prenteboeke is nie, maar ook in die Afrikaanse prenteboeke. In beide Afrikaanse verhale breek die hoofkarakters weg uit die konvensies van die samelewing waarin hulle hulself bevind en die belang van individualiteit word dus hiermee beklemtoon. Myns insiens staan die twee gekose Suid-Afrikaanse prenteboeke nie enigsins terug vir die Nederlandse prenteboeke nie, beide wat die illustrasies én verhale betref.

5. TEN SLOTTE: SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKING

Na die inleidende hoofstuk waarin die uitgangspunte vir dié studie gestel en begrippe gedefinieer is, is in die tweede hoofstuk ondersoek ingestel na die teorieë rakende ruimte, landskapsvorming en identiteitskonstruksie. Daar is bevind dat ruimte tot landskap getransformeer word wanneer waarneming oorgaan in gewaarwording, begrippe wat in hierdie studie ook verbind word met illustrasie. Gewaarwording vind plaas wanneer 'n persoon persoonlike konnotasies aan die ruimte heg as gevolg van byvoorbeeld sy of haar herinneringe, verbeelding, geskiedenis, ensovoorts. 'n Meer objektiewe blik op 'n ruimte word met ander woorde vervang deur 'n subjektiewe visie – 'n mens se fokalisasie is 'n bepalende faktor in die transformasie van ruimte tot landskap, wat verder inhou dat jou identiteit 'n direkte invloed uitoefen op jou landskapsvorming. Omgekeerd is bevind dat 'n mens se ruimte sy / haar identiteit beïnvloed en konstrueer. Identiteit en ruimte staan dus in 'n simbiotiese verhouding tot mekaar, en identiteit is met ander woorde nie 'n stabiele, onveranderlike gegewenie.

Daar kan verder onderskei word tussen twee vorme van identiteit, naamlik sosiale identiteit en self-identiteit: eersgenoemde verwys na hoe ander 'n mens sien en laasgenoemde na 'n persoon se siening van hom- of haarself. Identiteit word deur differensiasie bepaal – mense kontrasteer (en vergelyk) hulself dus met ander om te bepaal wat hulle eie identiteit is. Vergelyking het egter ook dikwels stereotipering tot gevolg, wat kan meebring dat die uniekheid van 'n persoon, instansie of land buite berekening gelaat word.

'n Verhaal word altyd vanuit iemand se perspektief vertel, of dit nou 'n anonieme verteller is of 'n karakter in die teks. Aangesien die leser die verhaal lees uit hierdie persoon se perspektief en dus geneig sal wees om sy / haar weergawe te vertrou, het die fokalisator heelwat mag. Perspektiewe op 'n ruimte, wat op sy beurt stabiel of dinamies kan wees, dra ook by tot betekenis. Binne 'n narratief dien die ruimte dus dikwels 'n groter doel as gevolg van die semantiese waardes wat daaraan geheg word deur die karakters of / en lesers.

In Hoofstuk 3 is spesifiek navorsing onderneem oor prenteboeke. Daar is eerstens gekyk na die verhouding tussen teks en beeld en bevind dat die meeste skrywers en illustreerders dit eens is dat 'n komplementêre verhouding tussen woord en beeld die bevredigendste is, waar beeld en teks dus saamwerk om 'n verhaal te vertel. Teks en illustrasie hoef egter nie in harmonie te wees om 'n verhaal te vertel nie – die illustrasies kan 'n ander storie vertel as die teks, dit wil sê dit kan kontrapuntal of selfs kontrastief funksioneer, en sodoende meerwaarde aan die verhaal verleen. Kultuur kan ook 'n impak hê op prenteboeke. So kan byvoorbeeld gebruik gemaak word van topografiese elemente en kulturele kenmerke van 'n land of plek om dit herkenbaar te maak vir die leser. Die gevaar is wel dat dit kan lei tot veralgemening en stereotipering.

Kinderliteratuur, veral prenteboeke, is 'n veld wat steeds grotendeels deur volwassenes beheer word. Die opvatting dat kinderboekskrywers uit die oogpunt van 'n kind moet kan skryf, is nogtans deur die jare in Suid-Afrika gehuldig, hoewel dit nie noodwendig in die praktyk toegepas is nie. Daar is tans egter 'n groter fokus as in die verlede op kinders as individue met eie belangstellings, eerder as wat uitgegaan word van kinders as 'n homogene groep met dieselfde voorkeure op bepaalde ouderdomme. In vergelyking met die Nederlandse kinderboeke word kinders egter binne die Suid-Afrikaanse kinderboekmark, sover ek kon vasstel, meermale steeds nie as individue behandel nie, maar dit geld nie vir die twee geselekteerde Afrikaanse prenteboeke nie, wat wel goed vergelyk met die Nederlandse prenteboeke wat ek ondersoek het. In Nederland is daar wel 'n veel groter fokus op die uiteenlopende smake en belangstellings van kinders en 'n wyer verskeidenheid kinderboeke word uitgegee, soos duidelik blyk uit die aantal uitgewers wat net op kinderboeke fokus.

By opvattinge oor kinders se verwagtinge en voorkeure is ouderdom 'n kwessie wat heelwat diskussie uitlok. Die hedendaagse mening van beide Suid-Afrikaanse en Nederlandse skrywers, illustreerders en teoretici is dat ouderdom nie werklik in ag geneem hoef te word wanneer 'n mens 'n kinderboek skep nie. Dikwels word beklemtoon dat 'n kinderboek liefste ook vir volwassenes van waarde moet wees. Daar is uiteraard onderwerpe wat nie as geskik vir kinders beskou word nie, maar die algemene mening is dat dit eerder die wyse is waarop die onderwerpe behandel

word wat bepaal of dit aanvaarbaar is vir kinders. Seks, geweld en tragedie is van die onderwerpe wat veral kommentaar uitlok, met die algemene slotsom dat seks aanvaarbaar kan wees as dit nie eksplisiet aangebied word nie en dat tragiese gebeure liefs afgesluit moet word op 'n hoopvolle manier.

Die algemene mening is verder dat onderwerpe in kinderboeke nie op 'n didaktiese wyse behandel moet word nie. Kenners is oneens daaroor of kinderboeke oor sosio-politiese vraagstukke en probleme moet handel. Aan die een kant word gevind dat kinders nie oor sulke onderwerpe wil lees nie, maar aan die ander kant word besef dat heelwat kinders hulself in hierdie sosio-politiese situasies bevind en dus sal kan baat by kinderboeke wat oor hierdie onderwerpe handel. In Suid-Afrika én Nederland word skrywers en illustreerders van prenteboeke indirek aangemoedig om sosio-politiese onderwerpe te betrek, deurdat kinderboekpryse dikwels aan dié tipe boeke met 'n ideologiese grondslag toegeken word (uiteeraard deur volwasse beoordelaars). Hierdie neiging is problematies, in dié sin dat dit die kanse benadeel van kinderboeke wat oor ander onderwerpe handel en sodoende die verskeidenheid onderwerpsmateriaal van kinderboeke verskraal.

In Hoofstuk 4 het ek vervolgens gefokus op twee Suid-Afrikaanse en twee Nederlandse prenteboeke, asook op my eie prenteboek. Daar is in die analises uitgegaan van die teorieë rakende ruimte, landskap en identiteitskonstruksie, met die doel om gronde te vind vir 'n vergelyking tussen die tekste. Die eerste verhaal onder bespreking, *Die prinses van die Afrikavlaktes*, is 'n kunssprokie wat die stereotiepe idees rakende die tradisionele volksprokieprinses omverwerp deurdat die prinses ten slotte die alleenheerser van haar land word. In die verhaal word die ruimte deur middel van die prinses se emosies getransformeer tot 'n landskap. Haar emosies het inderdaad ook letterlik 'n direkte invloed op die ruimte, aangesien haar tranes die vlakte tot 'n vleilandskap transformeer. In *Vlieg, arend, vlieg hoog!* bring die verandering in ruimte ook 'n verandering in die arend se identiteit teweeg, wat eers saamhang met sy verwydering uit sy natuurlike habitat en plasing tussen die hoenders waar hy die hoendergewoontes aanleer. Vervolgens word hy teruggeplaas in sy natuurlike habitat, waar hy weer sy natuurlike identiteit as arend aanneem.

In *De schepping* word die Christelike skeppingsverhaal aangepas om vrae rondom identiteit en ruimte te bespreek, en so laat die verandering in ruimte die hoofkarakter sy eie identiteit en plek in die wêreld bevraagteken. Met *De muzikant en het meisje* het die verandering in ruimte ook 'n direkte invloed op die ou man se identiteit, aangesien hy 'n al hoe groter aanhang vir sy musiek kry nadat hy eers van sy huisie in die woud na die dorp, en daarna na die stad reis. Die verhaal maak gebruik van die verandering in die ou man se sosiale en self-identiteit om die negatiewe impak van roem te ondersoek. Met *Protea* het ek die teorieë rakende ruimte, landskap en identiteitskonstruksie toegepas in die skep van 'n eie prenteboek. Die hoofkarakter Protea se reis gaan gepaard met haar soeke na haarself en elke nuwe ruimte wat sy betree, oefen 'n invloed uit op haar identiteit.

Met die vergelyking van die verhale is daar 'n paar interessante ooreenkomste en verskille bespreek, soos dat in geen van die geselekteerde verhale gebruik gemaak word van eiename nie, selfs al staan identiteitskwessies sentraal. Daarteenoor het ek probeer om die eiename op simboliese wyse te benut in *Protea*, ten einde diepgang aan die verhaal te verleen. Dit is waarskynlik 'n aspek wat eerder op volwasse lesers met 'n taalaanvoeling gerig is as op kinders, maar ek is ook van mening, soos sommige van die kenners onder bespreking, dat prenteboeke eerder verryk as verskraal word deur inligting of onderwerpe wat moontlik buite sommige kinders se verwysingsraamwerk mag val.

Al vyf die verhale speel af in 'n dinamiese ruimte waar verandering plaasvind. In *Die prinses van die Afrikavlaktes* verander die ruimte as gevolg van die prinses se emosionele toestand en dus in werklikheid as gevolg van haar identiteitsverandering, terwyl die verandering van ruimte in die ander verhale weer 'n direkte invloed uitoefen op die karakters se sosiale en self-identiteit. Die grootste verskil tussen die Suid-Afrikaanse en Nederlandse verhale is dat eersgenoemde skrywers in die algemeen meer bewus is van 'n eie Suid-Afrikaanse ruimte. Dit kan daarmee saamhang dat hulle baie minder gerig is op die vertaling van hulle tekste in Europese tale, of dat dit gebore word uit 'n poging om samehorigheid te help versterk in ons land deur die uitbeelding van 'n gemeenskaplike ruimte.

In my ondersoek is dus bevind dat die teorieë wat geformuleer is rondom landskap en identiteit effektief toegepas kan word op prenteboeke wat gemoeid is met hierdie tipe aspekte. Deur die analyses wat uitgaan van hierdie teorieë kan die diepgang van die prenteboeke onder bespreking blootgelê en hul literêre waarde belig word. Dit is verder duidelik dat heelwat van die onderwerpe wat in die prenteboeke voorkom nie net 'n jonger gehoor sal interesseer nie, maar ook ouer lesers. Nie een van die tekste kom egter didakties oor nie – 'n belangrike faktor wat die sukses van 'n kinderboek kan bepaal.

Uit my navorsing het geblyk dat die tema van self-identiteit en die soeke na 'n mens se plek in die wêreld nie alleen 'n onderwerp is wat dikwels in volwasse literatuur figureer nie, maar dat dit ook as relevante leesstof vir kinders beskou word in prenteboeke – in beide Suid-Afrika en Nederland. *Vlieg arend, vlieg hoog!* is byvoorbeeld reeds drie keer uitgegee in verskillende tydperke, wat ook die tydloosheid van die onderwerp van self-identiteit beklemtoon.

Met betrekking tot die simbiose tussen woord en beeld in prenteboeke het geblyk dat prenteboeke hulle goed leen tot literêre analise as gevolg van die twee tekensisteme wat op gelyke vlak opereer: daar word dus nie net deur die woorde informasie aan die leser verskaf nie, maar ook deur die beelde. Illustrasies verleen verder ook meerwaarde aan 'n verhaal: Emily Bornhoff gebruik byvoorbeeld in *Die prinses van die Afrikavlaktes* harte op die prinses se rok om haar emosies subtiel aan te dui; Daly beeld in *Vlieg, arend, vlieg hoog!* kulturele gebruike en die alledaagse lewe van die mense in die landelike stat uit; Erlbruch toon die kreatiewe proses letterlik in sy uitbeeldings, in aansluiting by die skeppingsstema, in *De schepping*, en in *De muzikant en het meisje* ontgin die illustreerder 'n eie klein storielyn met onderskeidelik die swart en die geel voëltjie om as metafoor vir die ou man se ervaring te dien. Illustrasies lewer dus in verskillende verhoudinge tot die geskrewe teks (van komplementêr tot kontrapuntal en kontrasterend) 'n groot bydrae tot betekenisgeving met betrekking tot onder andere landskapsvorming en identiteitskonstruksie.

Met die skep van my eie prenteboek het sowel die teoretiese kennis as die bestudering van 'n groot aantal Nederlandse én Afrikaanse prenteboeke daartoe

bygedra dat ek groter afstand kon verkry en meer kon eksperimenteer met die plaas van betekenismerkers in die verhaal om groter diepgang daaraan te verleen, asook met die verskillende verhoudinge tussen woord en beeld. Die verhaalanalises het my gehelp om die swak punte in my eie verhaalintrige raak te sien, byvoorbeeld dat dit aanvanklik te ingewikkeld was en te veel detail wou gee. Aangesien ek die teks én beeld geskep het kon, ek beide sisteme dus meer doeltreffend benut, eerder as om in die slagat te trap van byvoorbeeld 'n te simmetriese verhouding tussen woorde en illustrasie.

Deur die samespel van teks en illustrasie in prenteboeke, hetsy aanvullend, teenstrydig of kontrapuntal, word betekenis(se) op verskillende vlakke toegevoeg. Daardeur word die elemente in die illustrasies wat daartoe bydra om byvoorbeeld die ruimte tot landskap te laat transformeer en in die proses die verandering / groei of openbaring van self-identiteit by die karakters op die voorgrond te plaas, integraal deel van die boodskap(pe) wat die prenteboeke wil oordra. Juis die simbiotiese verhouding tussen teks en illustrasie bring mee dat prenteboeke hoogs analiseerbare onderwerpsmateriaal is. Wanneer die semantiese aspekte van beide woorde en die beelde dan uitgelig word, raak duidelik dat die skep van 'n goeie prenteboek 'n baie fyn balans verg, waarby teks en illustrasie gelyke spelers is in die oordra van betekenis.

In my navorsing is bevind dat daar baie min bronne in Suid-Afrika beskikbaar is oor kinderboeke in die algemeen en oor illustrasie meer in die besonder. Dit is 'n groot leemte wat dringend verdere navorsing vereis. Daar word dikwels ook, ten spyte van pryse wat gelukkig wel vir illustrasie toegeken word (veel minder as in die Nederlande), soos die Katrine Harries-prys vir kinderboek-illustrasies, te min aandag gegee aan die groot bydrae wat illustreerders lewer tot die skep van betekenis. Illustrasies het nie bloot 'n estetiese funksie as aanvulling by 'n geskrewe teks nie, maar kan beskou word as gelyke draers van betekenis, wat prenteboeke se literêre waarde in samewerking met die geskrewe teks verhoog.

Bronnelys

Allen, N. 2004. *Waar Willie Woeker*. Kaapstad: Human & Rousseau

Aschroft, B. Griffiths, G. & Tiffin, H. (eds). 1989. *The Empire Writes Back: Theory and practice in post-colonial Literatures*. London & New York: Routledge.

Aschroft, B. Griffiths, G. & Tiffin, H., (eds) 1995 *The post-colonial studies reader*. New York: Routledge.

Aschroft, B. Griffiths, G. & Tiffin, H. (eds). 2006. *The Post-Colonial Studies Reader*. New York: Routledge.

Bailey, A. en Bornhoff, E. 2006. *Die Prinses van die Afrikavlaktes*. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Bakhtin, M. 1990. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. Emerson, C. & Holquist, M. Ed. Holquist. Austin: University of Texas Press.

Bal, M. 1985. *De theorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie*. Coutinho: Muiderberg.

Barker, C. 2000. *Issues of Subjectivity and Identity. Cultural Studies. Theory and Practice*. London: Thousand Oaks, New Delhi: Sage publications.

Becker, C. 1996. *Zones of contention: essays on art, institutions, gender, and axiety*. Albany: State University of New York Press.

Beckett, S. L. 2008. *Red Riding Hood for All Ages: a Fairy-tale Icon in Cross-cultural Contexts*. Detroit: Wayne State University Press.

Bothma, A. 1988. Praktiese Aspekte van Kinderboekillustrasie. In: Cilliers, I. (ed.) *Towards Understanding, Children's Literature for Southern Africa. Opweg na Begrip, kinderliteratuur vir Suider-Afrika*. Cape Town: Maskew Miller Longman, Ltd.

Bouwer, A. 1988. Randon die skryf van 'n kinderboek. In: Cilliers, I. (ed.) *Towards Understanding, Children's Literature for Southern Africa. Opweg na Begrip, kinderliteratuur vir Suider-Afrika*. Cape Town: Maskew Miller Longman, Ltd.

Bouma, P. 1988. Illustrating a picture book. In: Cilliers, I. (ed.) *Towards Understanding, Children's Literature for Southern Africa. Opweg na Begrip, kinderliteratuur vir Suider-Afrika*. Cape Town: Maskew Miller Longman, Ltd.

Brackett, V. & Bloom, H. 2009. *Bloom's How to Write about Brontes*. New York: Infobase Publishing.

Bruijn, M. 1987. Er was eens... In: Van der Meulen, A. M. en Spelbrink, H. (reds.) *De wereld van het kinderboek*. Den Haag: Wolters-Noordhoof.

Bruna, D. 2010. *Nijntje op de fiets*. Amsterdam: Mercis Publishing

Bruwer, N. 2003. Landskap en identiteit in *Tikoes* deur Henk van Woerden. (Ongepubliseerde MA-tesis), Universiteit van Stellenbosch: Stellenbosch.

Butler, J. 2004. *Undoing Gender*. New York: Routledge.

Calvert, C. 2004. *Voyeur nation: media, privacy, and peering in modern culture*. Colorado: Westview Press.

Carlson, A. & Lintott, S. 2008. *Nature, aesthetics, and environmentalism: from beauty to duty*. New York: Columbia University Press.

Cart, M. 2001. From insider to outsider: The evolution of young adult literature. *Voices from the Middle* 9(2): 95-97.

Cilliers, I. (ed). 1988. *Towards Understanding, Children's Literature for Southern Africa. Opweg na Begrip, kinderliteratuur vir Suider-Afrika*. Cape Town: Maskew Miller Longman, Ltd.

Cilliers, I. (ed). 1993. *Towards More Understanding: The Making and Sharing of Children's Literature in South Africa*. Cape Town: Juta & Co, Ltd.

Cloete, T.T. (red). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Cole, B. 2003. *Mamma het my nooit vertel nie*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Culler, J. 1997. *Literary theory*. Oxford: Oxford University Press.

Daly, N. 2001. *Yebo Jamela!* Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.

Darian-Smith, K. Gunner, L.& Nuttal, S. (eds.) 1996. *Text, theory, space: Land, Literature and History in South Africa and Australia*. London & New York: Routledge.

De Beauvoir, S. 1972. trans. Parshley, H.M. *The Second Sex*. Boston: Beacon Press.

De Vos, P. 1993. Humour is no laughing matter. In: Cilliers, I. (ed.) *Towards More Understanding: The Making and Sharing of Children's Literature in South Africa*. Cape Town: Juta & Co, Ltd.

Die Bybel, nuwe vertaling, 1996. Goodwood: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.

Dubow, R. 1993. Sharing the book experience with the young child. In: Cilliers, I. (ed.) *Towards More Understanding: The Making and Sharing of Children's Literature in South Africa*. Cape Town: Juta & Co, Ltd.

- Fairer-Wessels, F. en Van der Walt, T. 1999. Temas en tendense in hedendaagse kinderliteratuur. *Stilet* 11(1): 95-106.
- Fearon, J. D. 1999. What is identity (as we now use the word)? (Ongepubliseerde artikel, Stanford University).
- Foster, R. & Viljoen, L. 1997. *Poskaarte: Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Frank, M. 1996. Identity and Subjectivity. In: Critchley, Simon & Peter Dews. (eds.). *Deconstructive Subjectivities*. Albany: State University of New York.
- Frankie, 1991. Nederlandse poskaart. Eie versameling
- Gericke, L. 1993. Children's books are fun. In: Cilliers, I. (ed.) *Towards More Understanding: The Making and Sharing of Children's Literature in South Africa*. Cape Town: Juta & Co, Ltd.
- Ghesquiere, R. 2000. *Het Verschijnsel Jeugdliteratuur*. Leuven: Uitgeverij Acco.
- Ghesquiere, R. 1999. Waar komen die engelen vandaan? Filosofie en kinderliteratuur. In: Mooren, P., Van Lierop-Debrauwer, H. & De Vries, A. (reds.) *Morele verbeelding. Normen en waarden in de jeugdcultuur*. Tilburg: Tilburg University Press.
- Glissant, E. 1989. *Caribbean Discourse: selected essays*. Trans. J. Michael Dash. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Goc, N. 2007. 'Monstrous Mothers' and the Media. In: Scott, N. (ed) *Monsters and the monstrous: myths and metaphors of enduring evil*. Amsterdam: Rodopi B.V.
- Gregorowski, C. & Daly, N. 2004. *Vlieg, arend, vlieg hoog!* Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Grobler, P. 2004. *Net één slukkie, Padda!* Kaapstad: Human & Rousseau.
- Grobler, P. 2004. 'n Ondersoek na betekenis in prenteboeke vanuit 'n vertaalteoretiese perspektief. (Ongepubliseerde MA-tesis), Universiteit van Stellenbosch: Stellenbosch.
- Grobler, P. 2009 [Aanlyn]
Beskikbaar: <http://www.pietgrobler.com/cv.htm>
[2009, November. 15]
- Grover, C. J. 1988. The positive image: Women photographers in turn of the century America. Albany: State University of New York Press.

Haase, D. 2008. *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales, volume two G-P*. Westport: Greenwood Press.

Haase, D. 2008. *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales, volume three Q-Z*. Westport: Greenwood Press.

Hall, S. 1990. *Cultural identity and diaspora*, in: Aschroft, B. Griffiths, G. & Tiffin, H., (eds) 1995 *The post-colonial studies reader*. New York: Routledge.

Hall, S. 1990. Ethnicity: identity and difference. *Radical America*, 23(4): 9-20.

Hall, S. & Du Gay, P. 1996. *Questions of cultural identity*. London: SAGE Publications Ltd.

Hall, S. 1996. The question of cultural identity. In S. Hall, D. Held, D. Hubert, & K. Thompson (Eds.), *Modernity: An introduction to modern societies*. Malden, MA: The Open University.

Hattingh, F. 2007. *My oupa Hoenders*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.

Hawley, J.C. 2000. *Divine aporia: postmodern conversations about the other*. London: Associated University Presses, Inc.

Haug, W. Compton, P. & Courbage, Y. (eds). 2000. *The Demographic Characteristics of National Minorities in Certain European States*. Volume 2. Strasbourg Cedex: Council of Europe Publishing.

Heeren, J. 2010. Alfred Schutz and the Sociology of Common-sense Knowledge. In: Douglas, J.D. (ed) *Everyday Life. Reconstruction of Social Knowledge*. New Brunswick: Transaction Publishers.

Hugo, H. 2009. *Halala Afrikaans*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Jung, C.G. 1964. *De mens en zijn symbolen — De werkelijkheid van het onbewuste*. London: Aldus Books Ltd.

Johansson, O. & Bell, T. L. 2008. *Sound, society and the geography of popular music*. Burlington: Publishung Limited

Joosen, V. & Vloegberghs, K. 2008. *Uitgelezen Jeugdliteratuur: Ontmoeting tussen traditie en vernieuwing*. Leidschendam: Biblion Uitgeverij.

Joosen, V. 2011. *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue Between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Michigan: Wayne State University Press.

Kaufman, S. R. & Kaufman, W. 2007. *Invasive plants: a guide to identification and the impacts and control of common North American species*. Mechanicsburg: Stackpole Books

- Koster, C. 2005. En familie. De posisie van vertaling in de Nederlandstalige kinder- en jeugdliteratuur. *Literatuur zonder leeftijd*, 67, Zomer: 57-69.
- Kuijer, G. 1980. De twee Robinsons. In: Kuijer, G. *Het geminachte kind. Acht stukken*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Larsen, E.L. 1997. Landscape, Identity and Literature. *Journal of Literary Studies* 13(3/4):284-302
- Linde, F. 1988. Die ontstaan van 'n kinderboek. In: Cilliers, I. (ed.) *Towards Understanding, Children's Literature for Southern Africa. Opweg na Begrip, kinderliteratuur vir Suider-Afrika*. Cape Town: Maskew Miller Longman, Ltd.
- Lindenbaum, P. 1990. *Else-Marie och småpapporna* Stockholm: Bonniers juniorförlag: Stockholm.
- Lindenbaum, P. 1991. *Else-Marie and Her Seven Little Daddies*. (Vertaling, Charbonnet, G.) Henry Holt & Co: New York.
- Linder, C.B. en Opperman, D.J. 1961. *My Eerste Verseboek vir Standerd I*. Kaapstad: Tafelber-Uitgewers
- Lodge, E. 1992. The making of a crossover. *Publishers Weekly*, 23 November: 38-42.
- Ma, Q. 2004. *Feminist utopian discourse in eighteenth-century Chinese and English fiction, a Cross-Cultural Comparison*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- Mansfield, N. 2000. *Subjectivity. Theories of the self from Freud to Harraway*. New York: New York University Press.
- Marshall, P.D. 2004. *Celebrity and power: fame in contemporary culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McCloud, S. 1994. *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: HarperCollins Publishers Inc.
- Meinderts, K., Jekkers, H. en Grobler, P. 2009. *Ballade van de Dood*. Rotterdam: Lemniscaat.
- Meinderts, K. en Fienieg, A. 2010. *De man in de wolken*. Rotterdam: Lemniscaat.
- Messerli, D. J. 1979. Modern postmodern fiction: Toward a formal and historical understanding of postmodern literature. Ph.D., University of Maryland.
- Miller, Penny. 1979. *Myths and legends of Southern Africa*. Cape Town: TV Bulpin Publishers.

Moeyaert, B. & Erlbruch, W. 2004. *De schepping*. Amsterdam: Querido's Uitgeverij.

Nauwelaerts, K. 2008. De fascinatie voor het esthetisch prentenboek. *Literatuur zonder leeftijd*, 75, Voorjaar: 63-74.

Nederveen Pieterse, J. 1990. *Wit over Zwart: Beelden van Afrika en zwarten in de westerse populaire cultuur*. Amsterdam: Koninklijk Instituut voor de Tropen.

Niemann, M. 2005. Eendag lank, lank gelede, toe daar nog duidelike grense tussen jeug- en volwassene-literatuur was... *Stilet*, XVII(2), Junie, 122-138.

Nodelman, P. 1988. *Words about Pictures*. London: University of Georgia Press.

Oittinen, R. 2005. Translating Culture. Children's literature in translation. *Literatuur zonder leeftijd*, 67, Zomer: 45-56

Onbekend, 1991. Nederlandse poskaart. Eie versameling.

Onbekend. Else-Marie and Her Seven Little Daddies. [Aanlyn]
Beskikbaar: <http://macblaze.ca/wp-content/uploads/2010/05/bathtub.jpg>
[2011, Junie. 06]

Onbekend. Miffy. [Aanlyn]
Beskikbaar: <http://www.miffy.com/>
[2011, Junie. 22]

Onbekend. Christopher Gregorowski. [Aanlyn]
Beskikbaar:
http://www.franceslincoln.com/en/Contributor/975/Christopher_Gregorowski.html
[2011, Junie. 26]

Onbekend. Christopher Gregorowski. [Aanlyn]
Beskikbaar: <http://www.librarything.com/author/gregorowskichristoph>
[2011, Junie. 26]

Onbekend. Niki Daly Awards. [Aanlyn]
Beskikbaar: <http://mysite.mweb.co.za/residents/njdaly/awards.htm>
[2011, Junie. 26]

Onbekend. Alana Baily. [Aanlyn]
Beskikbaar: http://www.storiwerf.co.za/cv%27s/cv_alanabaily.htm
[2011, Junie. 26]

Onbekend. Kinderboeke word bekroon. [Aanlyn]
Beskikbaar:
http://www.storiwerf.co.za/nuusbrokkies/br_0904kinderboekebekroon.htm
[2011, Junie. 26]

Onbekend. Die Prinses van die Afrikavlaktes. [Aanlyn]

Beskikbaar: <http://www.lapa.co.za/web/boek/boek.aspx?Boek=3604&tema=4>
[2011, Junie. 26]

Onbekend. Elizabeth Pulles. [Aanlyn]
Beskikbaar: www.nb.co.za/authors/7826
[2011, Junie. 27]

Onbekend. Wie is Annette Fienieg. [Aanlyn]
Beskikbaar: <http://www.meinderts-fienieg.nl/annette/frames.html>
[2011, Junie. 28]

Onbekend. Nieuws, De man in de wolken genomineerd voor kinderjury Vlaanderen
[Aanlyn]
Beskikbaar: <http://www.meinderts-fienieg.nl/annette/frames.html>
[2011, Junie. 28]

Onbekend. Bart Moeyaert. [Aanlyn]
Beskikbaar: www.leesplein.nl/LL_plein.php?hm=2&sm=1&id=29
[2011, Junie. 29]

Onbekend. Wolf Erlbruch. [Aanlyn]
Beskikbaar: www.leesplein.nl/LL_plein.php?hm=2&sm=1&id=903
[2011, Junie. 29]

Onbekend. Rita Verschuur. [Aanlyn]
Beskikbaar: www.leesplein.nl/LL_plein.php?submenu=set_set&id=111
[2011, Junie. 29]

Onbekend. Marit Törnqvist. [Aanlyn]
Beskikbaar:
www.leesplein.nl/LL_plein.php?hm=2&sm=1&id=38&zoek=T%C3%B6rnqvist
[2011, Junie. 29]

Onbekend. De muzikant en het meisje (Luisterboek). [Aanlyn]
Beskikbaar: www.leesplein.nl/KB_plein.php?hm=3&sm=1&leefcat=6-9&id=38
[2011, Junie. 29]

O'Sullivan, E. 2000. *Kinderliterarische Komparatistik*.
Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.

O'Sullivan, E. 2005. *Comparative children's literature*. New York: Routledge

Philip, D. 1993. *Breyten Breytenbach Painting The Eye*. Cape Town: David Philip Publishers.

Pienaar, K. 1991. *Gardening with indigenous plants*. Cape Town: Struik Publishers.

Raes, P. 2000. Erwin Straus over de ruimte van het landschap en de Geografiese ruimte. *Tijdschrift voor Filosofie* (62): 313-340.

Rich, P. 1993. *Hope and despair: English speaking intellectuals and South African politics, 1896-1876*. London: British Academic Press.

Rode, L. en Moodie, F. 2009. *In die nimmer-immer-bos*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.

Roozenburg, E.N. 1987. Echt of onecht? In: Van der Meulen, A. M. & Spelbrink, H. (reds.) *De wereld van het kinderboek*. Den Haag: Wolters-Noordhoof.

Rorty, R. 1991. *Essays on Heidegger and Others: Philosophical papers*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rousseau, F. 1970. *Die Proteaceae*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.

Rupert, R. 1988. Om vir Kinders te skrywe. In: Cilliers, I. (ed.) *Towards Understanding, Children's Literature for Southern Africa. Opweg na Begrip, kinderliteratuur vir Suider-Afrika*. Cape Town: Maskew Miller Longman, Ltd.

Said, E. W. 1978. *Orientalism*. Harmondsworth: Penguin.

Sandler, P.C. 2009. *A Clinical Application of Bion's Concept: Dreaming, Transformation, Containment and Change*. London: Karnac Books.

Schama, S. 1995. *Landscape and Memory*. London: Fontana Press.

Scheepers, R. 1998. *Koos Prinsloo, die skrywer en sy geskryfdes*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.

Söderlind, S. 1984. Identity and Metamorphosis in Canadian Fiction Since the Sixties. In: Olinder, B. (ed.) *A sense of place. Essays in Post-colonial Literatures*. Göteborg: Gothenburg University.

Steen, G. 1996. *DNA and Destiny: Nature and Nurture in Human Behavior*. Cambridge: Perseus Publishing.

Steenberg, E. 1987. *Fantasie en die kinderboek – 'n kernhandleiding*. Pretoria: HAUM – Literêr.

Steenberg, E. 1988. Die wêreld is regtig rond. In: Cilliers, I. (ed.) *Towards Understanding, Children's Literature for Southern Africa. Opweg na Begrip, kinderliteratuur vir Suider-Afrika*. Cape Town: Maskew Miller Longman, Ltd.

Squire, M. 2011. *The Art of the Body: Antiquity and Its Legacy*. London: I.B.Tauris & Co Ltd.

Upton, B. en Upton, F.K. 1923. *The Andventures of Two Dutch Dolls and a Golliwogg*. London: Longmans, Green & Co.

Van der Klei, H. 2008. Plaatjes vertellen een verhaal. *Literatuur zonder leeftijd*, 75, Voorjaar: 55-62.

Van der Merwe, A. 1988. Kinder- en jeugboeke: enkele riglyne by die beoordeling daarvan. In: Cilliers, I. (ed.) *Towards Understanding, Children's Literature for Southern Africa. Opweg na Begrip, kinderliteratuur vir Suider-Afrika*. Cape Town: Maskew Miller Longman, Ltd.

Van der Meulen, A. M. & Spelbrink, H. (reds.) *De wereld van het kinderboek*. Den Haag: Wolters-Noordhoff.

Van der Steen, F. 2003. *Groot Kinderboeken Schrijvers Boek*. Onbekend: Uitgeverij Unieboek.

Van der Westhuizen, B. 2007. Humour and the locus of control in *The Gruffalo* (Julia Donaldson & Axel Scheffler). *Literator*, 28(3), Desember, 55-74.

Van Coillie, J. 1999. *Leesbeesten en boekenfeesten*. Leuven: Davidsfonds/Infodok.

Van Coillie, J. 2006. Character Names in Translation: A functional Approach. In: Van Coillie, J. & Verscheuren, W.P. (eds.) *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. Manchester: St. Jerome Publishers.

Van Dale, J.H. 1989. *Van Dale. Groot Woordenboek Der Nederlandse Taal*. Derde deel S-Z. Utrecht/Antwerpen: Van Dale Lexicografie bv.

Van Dale, J.H. 1989. *Van Dale. Groot Woordenboek Der Nederlandse Taal*. Derde deel J-R. Utrecht/Antwerpen: Van Dale Lexicografie bv.

Van Gorp, H., Ghesquiere, R., Delabastita, D. en Flammend, J. 1991. *Lexicon van Literaire Termen: Stromingen en genres, Theoretische begrippen, Retorische procédés en stijlfiguren*. Groningen: Wolters-Noordhoff.

Van Heerden, M. 1988. An illustrator confides in her audience. In: Cilliers, I. (ed.) *Towards Understanding, Children's Literature for Southern Africa. Op weg na Begrip, kinderliteratuur vir Suider-Afrika*. Cape Town: Maskew Miller Longman, Ltd.

Van Meerbergen, S. 2008. De invloed van het aspect 'beeld' op de culturele overdracht. Het Nederlandstalige prentenboek in Zweden tussen 1995 en 2006. *Literatuur zonder leeftijd*, 75, Voorjaar: 75-88.

Van Randen, W.G. 1987. Groot worden met prentenboeken. In: Van der Meulen, A. M. en Spelbrink, H. (reds.) *De wereld van het kinderboek*. Den Haag: Wolters-Noordhoff.

Van Wyk, S. 2003. Identiteit en seksualiteit in die debuutromans van Kirby van der Merwe en Clark Accord. *Stilet* XV(1):270-283.

Van Zyl, D. 2005. Afrikaanse kinder- en jeugpoësie voor 1970. In: Wybenga, G. & Snyman, M. (reds.) *Van Patrys-Hulle tot Hanna Hoekom: 'n Gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek*. Pretoria: LAPA.

Van Zyl, J. D. 2011. *Protea*, Praktiese komponent van Magisterstudie.

Verschuren, H. 1987. Groeiende belangstelling voor het kinderboek. In: Van der Meulen, A. M. en Spelbrink, H. (reds.) *De wereld van het kinderboek*. Den Haag: Wolters-Noordhoff.

Verschuur, R. & Törnqvist, M. 2008. *De muzikant en het meisje*. Amsterdam: Uitgeverij Rubinstein.

Viljoen, H. en Van der Merwe, C. N. (eds.). 2004. *Storyscapes*. New York: Peter Lang Publishing.

Viljoen, L. 1998. Plek, landskap en die postkolonialisme in twee Afrikaanse romans. *Stilet* 109(1): 73-92.

Visagie, A. G. 2004. Manlike subjektiwiteit in die Afrikaanse prosa vanaf 1980 tot 2000. (Ongepubliseerde MA-tesis) Universiteit van Stellenbosch: Stellenbosch.

Vloeberghs, K. 2006. Kindbeelden in de westerse moderniteit. *Literatuur zonder leeftijd*, 70, Zomer: 10-23.

Walker, M. en Browne, D. 1972. *Die land van Polfyntjie*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Warner, M. (ed). 1990. *The Bible as rhetoric: studies in biblical persuasion and credibility*. London: Routledge.

White, P. 1995. Geography, Literature and Migration. In: King, R., Connel, J. and White, P. (eds) *Writing across Worlds: Literature and Migration*. London and New York: Routledge.

Wolf, S.A., Coats, K. & Jenkins, C.A. (eds). 2011. *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*. New York: Routledge.

Wybenga, G en Snyman, M. (reds). 2005. *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom, 'n gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek*. Pretoria: LAPA.

Zuurveen, T. 1996. *Van Zedenleer tot Bruintje Beer*. Uithuizermeeden: Uitgeverij Roorda.

Zvirin, S. 2001. Crossovers: children's books for adult readers. In: Cullinan, B.E. & Person, D.G. (eds.) *The Continuum Encyclopedia of Children's Literature*. New York: Continuum.